En los últimos años, el lugar del documento y los archivos ha cobrado una fuerte dimensión pública y han suscitado importantes debates ético-políticos frente a aquellas posturas que los dimensionan únicamente en tanto mercancía o activo económico. De este modo, la segunda emisión del Encuentro Internacional Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento, realizado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en colaboración con Ex Teresa Arte Actual, convoca a la reflexión de diversos agentes vinculados con la práctica del archivo —desde el arte contemporáneo y otras prácticas que lo atraviesan— para exponer casos y posicionamientos concretos.

Esta publicación recoge las reflexiones de artistas, historiadores, curadores, museógrafos, filósofos y abogados provenientes de Argentina, Chile, España, Estados Unidos y México en torno a los siguientes ejes: Documentar el presente. Desbordes del arte contemporáneo trata sobre los usos del archivo y la historiografía contracultural; Desplegar / emplazar / espacializar problematiza las decisiones museográficas vinculadas a la exhibición de archivo(s) y finalmente, (i)legalidades del documento intenta ampliar las conversaciones sobre los vacíos legales y las problemáticas en torno a los derechos de autor que se han abierto en las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas al archivo.

TALLER
DE EDICIONES
ECONÓMICAS

ARCHIVO

02

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR
DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS
Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

T—E—E

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

RICARDO NAVA
DIANA TAYLOR
INTERFERENCE ARCHIVE
DANIELA LUCENA
JAVIERA MANZI
AIMAR ARRIOLA
MARVIN TAYLOR
DEBORAH CULLEN
ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO
VOLUSPA JARPA
PAZ SASTRE
RAMÓN AGUILERA
ANGELINA CUÉ
ANTONIO JUÁREZ


ISBN 978-607-97605-6-4

COORDINACIÓN

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC-UNAM
Y EX TERESA ARTE ACTUAL

T — E — E

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

RICARDO NAVA
DIANA TAYLOR
INTERFERENCE ARCHIVE
DANIELA LUCENA
JAVIERA MANZI
AIMAR ARRIOLA
MARVIN TAYLOR
DEBORAH CULLEN
ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO
VOLUSPA JARPA
PAZ SASTRE
RAMÓN AGUILERA
ANGELINA CUÉ
ANTONIO JUÁREZ

COORDINACIÓN

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC-UNAM
Y EX TERESA ARTE ACTUAL

Archivos fuera de lugar

Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento

Coordinado por Sol Henaro (Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM) y Sofía Carrillo Herrerías (Ex Teresa Arte Actual)

Ricardo Nava
Diana Taylor
Interference Archive
Daniela Lucena
Javiera Manzi
Aimar Arriola
Marvin Taylor
Deborah Cullen
Alejandro García Aguinaco
Voluspa Jarpa
Paz Sastre
Ramón Aguilera
Angelina Cué
Antonio Juárez

Dirección
Sofía Carrillo Herrerías
Sol Henaro

Coordinación
Carmen Lombana

Imágenes
Cortesía de los autores

Edición
Sol Aréchiga Mantilla
Sofía Carrillo Herrerías
Nicolás Pradilla

Corrección de estilo y traducción
Sol Aréchiga Mantilla

Coordinación editorial
Sofía Carrillo Herrerías

Diseño y maquetación
Nicolás Pradilla

Impresión
Offset Rebosán

Papel
Snowcream 60 g

Tipografía
Gothic 720

ISBN: 978-607-97605-6-4



Taller de Ediciones Económicas, 2019
Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro que forma parte del Taller de Producción Editorial dentro de la Cooperativa Cráter Invertido.
t-e-e.org

Impreso y hecho en México.
Se tiraron 1000 ejemplares en los talleres de Offset Rebosán. Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan 14370, Ciudad de México.

ÍNDICE

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

SOL HENARO Y SOFÍA CARRILLO HERRERÍAS

Ex Teresa Arte Actual (INBA) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (UNAM), a través de sus centros de documentación, diseñaron esta segunda emisión del encuentro internacional en torno al archivo y al documento artístico, Archivos fuera de lugar, con el interés de reflexionar y debatir, junto con un grupo de especialistas en el tema, sobre los acervos documentales dentro de la práctica artística, curatorial y teórica.[1]

Ambas instituciones, interesadas en trabajar políticas de la memoria, procuran fortalecer la profesionalización respecto al lugar de los documentos, priorizando una lectura crítica del campo actual de los archivos

1 El primer encuentro Archivos fuera de lugar fue una iniciativa de Joaquín Barriendos y Sofía Carrillo Herrerías cuando ella fungía como subdirectora de Ex Teresa Arte Actual (INBA). El entonces director de este espacio, Iván Edeza, no sólo sensible sino consciente del valor de los acervos documentales en los procesos de historiografía y reflexión crítica, programó una primera edición en la sede entre el 23 y el 25 de septiembre de 2015. En dicha edición, Sol Henaro fue invitada a moderar una mesa y coordinar las clínicas. En ese contexto, Henaro proyectó la posibilidad de sumarse desde el Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM para celebrar una segunda edición.

y su injerencia en el arte contemporáneo. La vigencia del archivo-documento proviene de perspectivas y expectativas tan diversas como polémicas que van desde el interés por su valor simbólico para los (micro) relatos historiográficos (por las posibilidades en tanto materia para desarrollar propuestas artísticas basadas en éstos) o bien, como "activo" dentro de las economías del mercado del arte… Podríamos continuar enlistando ejemplos de diversos apetitos relacionados con los archivos pero lo que queremos señalar es, en resumen, su indudable actualidad en los circuitos de la cultura contemporánea: la realidad de todo eso exige abordar las problemáticas de los archivos desde un campo vasto que enriquezca los debates al respecto.

Una de las tareas más importantes (quizá la más obvia, dada su inmediatez), en un primer momento, es la ubicación y la integración de los acervos documentales, especialmente de aquellos cuerpos documentales cuyos contenidos es urgente preservar, ya sea por su fragilidad y vulnerabilidad físicas, temáticas o contextuales. Si bien la discusión sobre políticas de preservación y el buen manejo de materiales resulta indispensable, no menos urgente es el reflexionar sobre esas materialidades heterogéneas contenidas en repositorios.[2] Activar procesos de uso y reflexión crítica son también estrategias de preservación. De aquí la necesidad por configurar una arena pública para convocar diversos agentes cuya práctica está vehiculada y vinculada con las políticas de la memoria *versus* las políticas del olvido.

Articular este encuentro internacional con estudios de caso, mesas de reflexión e intervenciones magistrales nos permitió conversar y estudiar colectivamente modos, estrategias, marcos teóricos y posicionamientos ético-políticos que enriquecieron nuestra práctica y esperamos, también la de nuestros lectores. Consideramos que es a través del compartir informaciones y experiencias que podemos repensar nuestras prácticas e imaginar posibles modos de hacer y proyectos por venir. En este

2 En la última década se han desarrollado diversas estrategias desde la institución museológica y el mercado que vuelven a poner en circulación el valor del documento y la pertinencia de resignificarlo incluso como obra artística. Estas discusiones han sido abordadas en las dos emisiones de Archivos fuera de lugar.

encuentro académico no primó la mitificación del documento pues el interés desde la coordinación nunca giró en torno a ello, prevalecieron en cambio las preguntas sobre los límites y un deseo por restar naftalina a la mirada sobre los documentos. Pensarlos.

El encuentro se diseñó y gestionó con poco más de un año de antelación, pero el sismo del 19 de septiembre de 2017 alteró radicalmente la situación del país al generar un estado de emergencia. En ese nuevo orden de realidad y no sin discutir al respecto, el procurar sobreponer cierta parte de nuestro ánimo para seguir abrazando el encuentro y concretarlo dentro del margen posible representó un esfuerzo mayúsculo. Nos sabíamos con el compromiso ante todos los participantes, así como con los inscritos e interesados, principalmente con aquellos que lograron llegar a la Ciudad de México provenientes de Estados Unidos, España, Chile, Argentina y algunos estados de la república que se encontraban en un contexto de afectación generalizada y en una de las zonas mayormente afectadas. Continuar el encuentro de modo reducido era también un intento por mantenernos en un lugar seguro y recurrir a la importancia de la(s) memoria(s) en medio de situaciones tan adversas.

Todos los participantes lidiamos con nuestras contradicciones para intentar sobreponernos. En el equipo de trabajo estuvimos divididos entre los centros de acopio, las brigadas y la gestión del encuentro. Muchos nos sentimos extrañados con nosotros mismos al encontrarnos en el auditorio, pero es verdad que reunirnos nos generó un remanso y nos permitió reubicar nuestras fuerzas. Así, el encuentro se concentró en dos días y se mantuvo a puerta cerrada, tomando la decisión de grabar las sesiones para liberar los registros a inicios de 2018. Las circunstancias nos modificaron y, desde ese lugar-fuera de lugar, pusimos en marcha un programa rediseñado.

En Documentar el presente. Desbordes del arte contemporáneo, primera mesa en la que participaron Javiera Manzi (Red Conceptualismos del Sur), Aimar Arriola/Equipo re (Anarchivo), Daniela Lucena e Interference Archive, se abordaron movimientos sociales, VIH, usos del archivo e historiografía contracultural o activismos del archivo denotando la importancia de la presencia del cuerpo y los afectos en estas discusio-

nes. En esa jornada se abordaron preguntas como ¿Qué implica mapear prácticas y ejercicios recientes? ¿Su documentación tiene propósitos artísticos o no? ¿Dónde se albergan esas memorias heterogéneas y qué lecturas despliega quien las custodia? ¿El resguardo institucional incrementa, subvierte o desactiva la potencia de acervos documentales vinculados a movimientos sociales? ¿Qué posibilidades se abren al hacer el resguardo desde el campo del arte?

Por otro lado, la mesa Desplegar / emplazar / espacializar[3] revisó los retos del documento exhibible en la creación artística, en el ámbito digital y en la práctica museográfica con casos presentados por Alejandro García Aguinaco, Voluspa Jarpa y Paz Sastre Domínguez. Finalmente, la mesa (i)legalidades del documento discurrió sobre problemáticas en torno a derechos de autor en el caso de acervos documentales y de modo particular, en los registros fotográficos de la práctica performática. Si bien nos parece importante ahondar en las problemáticas con las que nos enfrentamos día a día en los archivos (uso, acceso, derechos patrimoniales y morales, archivos digitales…) sabemos que cada caso presenta particularidades que son difíciles de contener en una sóla mesa de discusión. Angelina Cué, Jorge Ringenbach (Creative Commons México) y Antonio Juárez compartieron sus reflexiones sobre qué sucede con las autorías compartidas, cómo operar en caso de producciones de grupos y/o colectivos y qué usos se autorizan con mayor frecuencia y qué derivados hay que tener en consideración.

Tuvimos, además, dos conferencias magistrales a cargo del dr. Ricardo Nava (Universidad Iberoamericana) y la dra. Diana Taylor (Hemispheric Institute of Performance and Politics), respectivamente. El primero planteó un panorama general sobre el lugar de los archivos desde una perspectiva teórica, centrándose específicamente en los argumentos de Derrida en torno a la pulsión de olvido y muerte en el archivo así como el rol de la hermenéutica, mientras que Taylor reflexionó sobre el lugar de los archivos en línea tomando como caso de estudio la biblioteca digital del Hemispheric Institute of Performance and Politics (del que es fundadora y directora) el cual opera como repositorio de registros de arte acción y se encuentra en expansión constante.

Si bien las intervenciones anteriores fueron aquellas que se concretaron en el encuentro a puerta cerrada, esta publicación reúne también aquellas participaciones que fueron preparadas pero no presentadas debido a las cancelaciones de vuelos por el sismo. Así, se incluyen entonces las aportaciones de Deborah Cullen, Marvin Taylor y Ramón Aguilera (Archiveros sin Frontera México) en un esfuerzo por recomponer las voces inicialmente convocadas para la reflexión sobre la relación: arte+memoria+archivo.[4]

Nos resulta prioritario asentar estas reflexiones para ponerlas en circulación, a consulta de otros interesados. Estamos seguras de que el campo de discusión y acción en relación a las políticas de las memorias irán fortaleciéndose poco a poco a través de iniciativas como ésta y de otras por venir. Hay mucho por hacer, mucho por pensar y por reimaginar… Resulta contundente tener claridad sobre la necesidad y urgencia de pensar críticamente las prácticas en torno al archivo, recuperar en estas lecturas el papel de la participación, el derecho a la memoria así como los límites de las instituciones. El archivo es un reducto donde se inscribe, se borra y donde opera la huella y también el asedio. Repensar políticamente los archivos: una (auto)encomienda.

3 En la primera edición de Archivos fuera de lugar se presentó la mesa Réplicas y emplazamientos. El documento en el espacio expositivo que abrió la discusión sobre cómo afecta o aporta el diseño museográfico cuando el documento es exhibido. En este sentido, la segunda edición continúa el debate al respecto ampliando los campos de afectación y análisis.

4 Esta edición contemplaba igualmente una acción de Martha Wilson con una personificación-crítica sobre Donald Trump que no fue posible llevar a cabo. En vimeo.com/194407498 se puede ver la presentación del 28 de octubre de 2016 en la P.P.O.W Gallery de Nueva York.

EL ARCHIVO: MEMORIA Y OLVIDO EN LOS PROCESOS DE INSCRIPCIÓN, REPRESIÓN Y SUPRESIÓN

RICARDO NAVA

¿Cómo deberían tomar en cuenta los archiveros o los historiadores clásicos en su epistemología, en su historiografía, en sus operaciones tanto como en sus objetos, esta distinción entre *refoulement* y *repression*, entre *represión* y *repression*, entre *Verdrängung* y *Unterdrückung*, entre *repression* y *supresión*? Si esta distinción tiene alguna pertinencia, ella sola se bastaría para conmover el tranquilo paisaje de todo saber histórico, de toda historiografía e incluso de toda *scholarship* consecuente.
Jacques Derrida.[1]

El objetivo de este trabajo es ofrecer una reflexión acerca del envío que Derrida nos manda a los historiadores respecto a los procesos de archivación y lo que éstos ponen en juego en las relaciones entre memoria y olvido que dan a ver el acontecimiento transformado y alterado en la historia, como efecto del juego entre lo que un archivo reprime o suprime, puesto que se trata de reflexionar en torno a qué implica la memoria y los usos que de ésta hacemos en los archivos. A partir del modo en

1 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 36.

que este filósofo francés se apropia del psicoanálisis freudiano, se buscará señalar la importancia de la primera tópica freudiana[2] que describe el funcionamiento del aparato psíquico y que sirve como una analogía pertinente para pensar la puesta en acto del archivo en el trabajo del historiador. Las preguntas que guiarán mi exposición son las siguientes: ¿Cómo pensar epistemológicamente el archivo? ¿Cómo la diferencia entre represión y supresión (sofocación) altera la información de aquello que se consigna, dando a ver el acontecimiento transformado, inventado y producido? Esta diferencia, ¿cómo viene a transformar los distintos modos de relación que el historiador mantiene con el archivo al momento de enfrentarse con las fuentes? Si se considera que en el archivo se imprimen huellas, ya sea reprimiendo o suprimiendo, ¿qué se borra y cómo puede la operación historiográfica trabajar sobre las huellas del borrado, de tal manera que el archivo sea pensado de otra forma a partir del presente? ¿No es esta diferencia la que constituye el propio mal de archivo[3] que plantea a la historiografía una reflexión sobre las implicaciones de los distintos procesos de registro, inscripción, impresión y conservación en el archivo?

A partir de estas cuestiones abiertas es importante indicar un contexto: desde la teoría de la historia se ha venido reflexionando en torno a la relación que el historiador mantiene con el documento, en tanto éste tradicionalmente ha sido visto como la prueba empírica del acontecimiento.

2 La tópica freudiana (teoría de los lugares) se entiende como la teoría que supone una diferenciación de lo que constituye el aparato psíquico en cierto número de sistemas que se caracterizan por tener funciones diferentes, dispuestas en un determinado orden entre sí. A modo de metáfora se trata de lugares psíquicos (poseen una espacialización propia). En la primera tópica, que es la que me interesa, son: inconsciente, preconsciente y consciente. Cada lugar tiene un modo dinámico y económico de funcionamiento distinto. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 430-435.

3 Derrida describe el mal de archivo como un impulso propio de todo archivo. Es, paradójicamente, un impulso tanto de destrucción como de conservación. El archivo se autodestruye para preservarse. Toda impresión se borra y altera en su momento de inscripción. Es, por otra parte, una nostalgia de retorno al origen, al lugar arcaico del comienzo absoluto; padecer un *mal de...* (Derrida, *Mal de archivo*, 98).

De tal manera que en el momento en que se plantea la relación del historiador con el documento se llega a constatar que éste no puede ser la prueba empírica del pasado, porque el documento o fuente histórica sólo se constituye desde el acto de lectura e interpretación del historiador. Dicho de otra forma, el criterio de validez de la historia no está en el documento mismo sino en cómo éste ha sido leído. La investigación que he venido realizando se sitúa en un más acá del planteamiento de esta relación con el documento: se trata del vínculo que el historiador mantiene con el archivo. Tratar esta relación como un momento anterior a la que se mantiene con el documento ha implicado la reelaboración del concepto de archivo. En este sentido, la reflexión y retos que abre Derrida en torno a esto son los que han cobrado importancia en la dirección de la investigación que llevo a cabo.

ARCHIVO E IMPRESIÓN

El contexto en el que Derrida plantea la pregunta a los historiadores está situado en torno a la palabra *impresión*; palabra que pone en acto un tiempo del archivo,[4] pues se trata de una palabra que dice la acción y el efecto de imprimir. Este tiempo del archivo no se reduce a entenderlo como la memoria viva o espontánea (*mnémé* o *anámnesis*), pues también tiene que ver con el futuro de aquello que da a ver. Para este filósofo toda experiencia del archivo tiene que ver con lo *hipomnémico* y protésico, esto es, con el modo en que el soporte técnico vehiculiza todo tipo de inscripciones y, en consecuencia, de impresiones.[5] Por lo tanto, es en los distintos modos de registro, en determinados soportes, donde la diferencia entre represión y supresión se vuelve pertinente para una reflexión sobre el conjunto de operaciones historiográficas que realiza el historiador.

De esta manera, Derrida nos indica el camino: considerar en nuestro trabajo de archivo la primera tópica freudiana. En dicha topología, el punto de partida está en considerar la función que tiene la escritura so-

4 Derrida, *Mal de archivo*, 33-34.

5 *Op. cit.*, 34.

bre un soporte exterior. Para ello, propone tomar en cuenta al menos tres posibles sentidos de la palabra impresión, en su marcarse como huella y en su acto de inscripción.[6] El primer sentido es aquel que tiene que ver con la función de la escritura y de lo tipográfico. La inscripción debe entenderse como una marca en una superficie o espesor de un soporte. No hay escritura si no hay soporte de inscripción, ya sea en lo material o en lo psíquico. En tanto inscripción se trata del lugar de consignación o registro. En consecuencia, Derrida nos invita a pensar el archivo desde esta tópica, que, siguiendo a Freud, se trata de varios sistemas psíquicos que son estratos o lugares: una región inconsciente, una región preconsciente y una región consciente. Además de ser lugares, lo que se registra en éstos es dinámico (función) y económico (cantidades de fuerza), pues ponen en juego las relaciones entre la memoria y el olvido.

Es en este primer sentido de la palabra impresión en donde Derrida plantea la problemática del sentido, traducción y diferencia de las palabras *represión* (*Verdrängung)* y *supresión* (*Unterdrückung*), que se traduce también por *sofocación*. Problemática que, desde la concepción del aparato psíquico freudiano, tiene que ver con las estructuras de archivación: cómo se registran la huellas mnémicas, esto es, la memoria, en distintos soportes de inscripción y cómo esta manera de inscribirse pone en duda nuestra supuesta certeza que distingue lo que es memoria y lo que es olvido. El trabajo del historiador en el archivo podría tomar en cuenta esta sutil diferencia, esto es, lo que un archivo reprime o suprime al momento de recibir huellas de memoria en sus diversos soportes de impresión y según un estrato inconsciente, preconsciente o consciente.

El segundo sentido de la palabra impresión está en relación con el concepto de archivo. Para Derrida no puede haber un concepto de archivo en cuanto tal, que pueda estar acabado o definido como un concepto,

6 Es pertinente hacer una distinción entre inscripción e impresión. Por la primera debe entenderse el trazo que se realiza, por ejemplo, con un punzón que rasga una superficie material y cuyas incisiones producen la segunda, esto es la impresión. Ésta, por lo tanto, es la traza que queda como huella en la superficie material, es decir en el soporte de inscripción.

pues se trata de una noción abierta, móvil e indeterminada asociada a todo soporte de archivación; no se reduce a la memoria, pues tiene que ver con el por-venir. Por lo tanto, toda reflexión o descripción del archivo sólo puede teorizarse desde el psicoanálisis freudiano, ya que su tópica, sostiene Derrida, elabora toda una teoría del archivo, asociada, además a la pulsión de muerte o mal de archivo.[7] De esta manera, la escritura de la historia mantiene una relación con el archivo en cuanto memoria, olvido y porvenir. Así, lo que planteo es que se puede tomar al archivo también como una tópica, es decir, estableciendo una analogía con el funcionamiento del aparato psíquico descrito por Freud.

El tercer sentido tiene que ver con la impresión dejada por Freud como herencia en todas las disciplinas: desde la filosofía hasta la historia. En todas las disciplinas la huella freudiana ha de dejar su impronta para que éstas tomen la palabra de otro modo.[8]

A modo de hipótesis se sostendrá que las informaciones obtenidas en el archivo no dan a ver un pasado, sino que muestran los efectos del juego entre aquello que un archivo reprime o suprime produciendo el acontecimiento. Un acontecimiento alterado por los soportes técnicos, en lo que éstos borran dejando siempre una huella del borrado.[9]

7 Para Derrida esto implica también la tarea de elaborar la historia misma del concepto, la cual abriría el deseo por una reflexión sobre el mal de archivo y su apertura al porvenir, es decir, todo lo que estaría vinculado al saber y a la memoria de la promesa. (Derrida, *Mal de archivo*, 37-38).

8 *Op. cit.*, 38.

9 No hay que dejar de mencionar que para Derrida lo que las distintas formas de inscripción e impresión ponen en juego son las siguientes problemáticas: la disolución entre lo público y lo privado en los nuevos soportes de archivación, las cuestiones sobre el secreto y el no secreto, la imposibilidad o posibilidad del desciframiento de las huellas en los archivos, la transmisión en lo que un archivo envía como destinado y por lo mismo está ya dividido, esto es, que desde el momento en que hay inscripción y trazo, éste está en una partición para poderse identificar. (*op. cit.*, 11-12).

TOPOLOGÍA FREUDIANA: IMPRESIÓN, INSCRIPCIÓN, CONSERVACIÓN

El historiador trabaja la memoria de una sociedad y lo hace a partir de percepciones de otros, que se imprimen en distintos soportes que se convierten en archivo. A continuación se situará la explicación de la tópica freudiana de un modo particular: aquel que ofrece Freud para exponer el funcionamiento del aparato psíquico en torno a la memoria y la percepción, pues es en estas dos donde se juegan las diferencias entre represión y supresión. ¿Cómo funciona la tópica freudiana en cuanto a las operaciones de impresión y archivación? Con Freud y Derrida, se puede sostener a modo de tesis que Freud viene a deconstruir nuestra certeza en torno a lo que es memoria y lo que es olvido, mostrando que la diferencia no es segura, pues lo que se quiere olvidar permanece como una memoria latente y lo que se quiere recordar se olvida. Ambas operaciones de percepción y memoria se juegan en el archivo.

Para Freud lo que percibimos del mundo exterior se imprime como huella mnémica en alguno de los tres lugares mencionados, que funcionan como sistemas o instancias en el aparato psíquico. Desde el concepto de escritura que articula Derrida puede decirse que las percepciones que se imprimen son como una escritura que se marca haciéndose huella. La característica de este concepto de escritura derridiano es que, al hacerse huella, ésta se borra (se vuelve una especie de olvido, pues la marca queda al libre juego de ser interpretada independientemente de la intención del autor o signatario; lo que queda borrado es el verdadero sentido, el querer decir del escritor) y se altera (se produce una *differánce*: queda como una huella diferida, pospuesta en cuanto a su verdadero sentido; es decir produce una alteración constante del sentido).

En su ensayo de 1915, "Lo inconciente",[10] Freud describe lo que él llama *tópica psíquica* como regiones del aparato psíquico que no están referidas a localidades anatómicas. Lo psíquico es como un aparato dinámico en el cual se ponen en juego los vínculos entre inscripción, impresión, memoria y olvido, así como aquellos entre borradura y permanencia. Estas regiones o sistemas tienen una función diferenciada. Una percepción impresa, en tanto representación, puede estar presente en dos lugares del aparato psíquico o trasladarse regularmente de un lugar a otro.[11] Se trata de una escritura que se marca y activa de manera diferida en un lugar u otro, o de un lugar a otro. Lo que nos va a interesar más adelante es cómo funciona el registro de las percepciones ya sea reprimiendo o suprimiendo en alguno de estos lugares, ya que la tópica hace posible el grafismo. Es decir, ofrece pensar los modos de inscripción de manera similar a los de la escritura (marca y soporte).

10 Sigmund Freud, "Lo inconciente" en *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, tomo XIV (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992), 153-201.

Desde 1895, en *Estudios sobre la histeria*,[12] Freud y Breuer ya habían diferenciado dos regiones sobre las cuales se imprimen las representaciones percibidas, distinguiendo entre una región consciente y otra inconsciente. Las percepciones que se inscriben e imprimen en el inconsciente son aquellas que escapan a la conciencia. Se trata de algo que está presente pero al mismo tiempo olvidado. En la construcción de su primera tópica, Freud muestra que en la región inconsciente los recuerdos están dispuestos como un archivo en torno a un núcleo patógeno producido por lo que llamará la represión.

Es precisamente en *La interpretación de los sueños (segunda parte)*[13] en donde Freud va a hablar de la operación dinámica entre la represión y el estrato inconsciente. Aquí, Freud va a nombrar a las percepciones que recibimos del exterior huellas mnémicas, cuya función es la de ser memoria. Es decir, se trata de una escritura que se imprime en un soporte como memoria, funcionando como un archivo. Además, al dejar claro que el aparato psíquico es un archivo compuesto por tres

11 Freud, "Lo inconciente", 171.

12 Sigmund Freud y Josef Breuer, *Estudios sobre la histeria (1893-1895)*, tomo II (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992).

13 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, tomo V (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991).

lugares, agrega que también funciona mecánicamente, es decir, como una máquina.

Ahora bien, ¿cómo ocurre el proceso de inscripción (registro) de las huellas mnémicas en el aparato psíquico? El sistema inconsciente es, por decirlo de alguna manera, insensible de conciencia, mientras que el sistema preconsciente puede llegar a alcanzar la conciencia haciendo como de pantalla entre el inconsciente y la conciencia. Por su parte, la región consciente es incapaz de conservar huellas. Si hubiese que pensar en cómo funciona ahí el registro, podría decirse que funciona como de paso, es decir, las huellas se "registran" sin conservarse porque la conciencia carece de memoria. Lo que debe entenderse con esta tópica es el modo en que funciona: el registro de las impresiones mnémicas en cada uno de los estratos y cómo se mueven dinámica y económicamente. "El aparato psíquico no es entonces únicamente una convención, es una elección epistemológica y, de manera más material, una opción antropológica".[14] Es decir, la referencia espacial hace posible una escritura gráfica de lo inconsciente.[15]

Para entender este funcionamiento de registro de la memoria, es importante ahora ver cómo funciona en cada estrato y a partir de qué. Comencemos por el lugar inconsciente y la represión. La represión consiste para Freud en la operación por medio de la cual el sujeto rechaza o mantiene en esa región inconsciente percepciones que se vuelven representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) que están ligados a una pulsión[16] y que, en lugar de procurar placer, ofrecen el peligro de provocar lo contrario, displacer. La represión aleja y mantiene a distancia

14 Paul-Laurent Assoun, *La metapsicología* (México: Siglo XXI, 2002), 37.

15 *Op. cit*., 40.

16 La pulsión es algo formado por cuatro elementos: un empuje psíquico (factor motor o suma de fuerzas), un origen en una zona corporal, un objetivo: la satisfacción y un objeto por medio del cual se satisface. La vida pulsional se caracteriza por pulsiones de vida y de muerte. Los destinos de la pulsión son: paso de la actividad a la pasividad, reemplazo de un objeto por la persona misma, la sublimación (intercambio de un objeto por otro) y la más importante, la represión. (*Op. cit.*, 44; 47-48).

lo que no es compatible con la conciencia.[17] Es el principal destino de la pulsión. Se trata de un mecanismo de defensa, en donde todos esos contenidos reprimidos escapan al control del sujeto. La represión consta de tres momentos: el primero es el de una represión primordial u originaria a la que se le niega admisión a la conciencia, creándose un primer núcleo inconsciente (represión primaria o primordial). El segundo es el de la represión propiamente dicha, una represión con posterioridad, en la que la representación original es mantenida a distancia.[18] El tercero es lo que Freud llama el retorno de lo reprimido, aquello que sale a la luz investido.[19] En otras palabras, aquello que regresa disfrazado y diferente a través de síntomas, sueños, actos fallidos, una palabra por otra, etcétera.[20] Estos momentos de la represión muestran el carácter dinámico del aparato psíquico. Su función económica es inherente a su constitución maquinal. El proceso tiene un costo, lo que obliga a pensar este dinamismo también en su carácter de gasto y que se puede enunciar de esta manera: la máquina está regida por el principio de inercia, es decir, deshacerse de la mayor cantidad de excitación (displacer) y mantenerse lo más cerca del estado cero (placer). Correlativamente es el principio de constancia de su constitución maquinal: mantener la excitación lo más baja posible, una economía del placer.[21]

De esta manera, puesto que se trata de diferenciar la represión de la supresión y cómo se coloca esta última en uno de los sistemas, hay que entenderla, de momento, en los primeros sentidos que Freud le da. A diferencia de la represión, éste no dedicó ningún ensayo que permitiese

17 Sigmund Freud, "La represión", en *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, tomo XIV (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992), 143; Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 375-379.

18 Freud, "La represión", 143; Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 375-379.

19 Freud, "La represión", 143.

20 *Op. cit.*, 141-147; Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 375-379; Assoun, *La metapsicología*, 51-52.

21 Assoun, *La metapsicología*, 59-61.

clarificar la supresión en sus distinciones más precisas. Al momento de las definiciones, el empleo de la palabra supresión resulta ambiguo. La supresión es también una operación psíquica que actúa en un primer sentido igual que la represión: mantener alejado de la conciencia un contenido displacentero. Así la represión es un tipo especial de supresión. Sin embargo, la supresión se distingue de la represión en que puede haber un carácter consciente de la operación de represión ya que el contenido suprimido se aloja en la región preconsciente y no en el inconsciente, es decir, las huellas mnémicas se imprimen o registran mediante una acción más o menos consciente, por ejemplo, cuando se dice "hoy no quiero hablar o recordar eso". Si bien está fuera del sistema consciente, no pasa del sistema preconsciente al sistema inconsciente.[22]

Desde esta tópica del aparato psíquico, ¿cuál es, por lo tanto, la analogía que podemos establecer con el archivo, en su concepto y sus operaciones? Los fenómenos psíquicos suceden en una operación en la que están implicados los actos de impresión, inscripción, registro y conservación de huellas mnémicas constituidas por representaciones ligadas a una pulsión. Lo psíquico es un aparato, esto es, una máquina que pone en juego una cierta técnica y operaciones con una finalidad determinada. ¿Qué clase de máquina constituye este aparato psíquico? Se trata de un archivo, en tanto una máquina que registra impresiones, esto es, grafías con su propia gramática de la memoria y del olvido, del borrado, de la huella y de la huella del borrado. En otras palabras, un archivo en donde lo maquinal no está reducido a una simple máquina de escritura sino a una máquina compleja que permite pensar al archivo de la historia a partir de las relaciones entre impresión y soporte de inscripción. El archivo, a su vez, en su propia operación historiográfica, puede verse en relación a esta tópica de manera análoga, pues en él ocurren diferentes modos de registro en diversos soportes: documentos, papeles, soportes digitales, libros, imágenes, audio, etcétera. En consecuencia, se propone que el archivo es también como una máquina en la que se inscribe, se deja una impresión, se borra; incluye un impulso de conservación (pulsión de vida), así como de destrucción (pulsión de muerte, el mal

22 Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 422-423.

de archivo para Derrida). Dicho en otras palabras, al interior de todo archivo lo que funciona es un mecanismo de inscripción y de borrado que deja huellas. El archivo puede pensarse como constituido también por tres regiones, estratos, en donde las impresiones y la memoria de una sociedad están dispuestas como archivos: almacenan memoria. En el archivo se da un dinamismo y una economía también: se juegan impresiones que se inscriben como memoria manifiesta o latente y configuran el olvido en su trazo como huellas. En otras palabras, ocurren, en su interior, procesos de archivación dados por impresiones, transcripciones, representaciones de lo que se presupone como lo real, asociaciones de diversas representaciones y censuras (reprimidas o suprimidas). Espacialidad y temporalidad se juegan en el archivo: estratos y secuencias dinámicas entre ambos, dispuestos para el por-venir, esto es, abiertos al futuro. La escritura dispuesta en los diversos soportes documentales, impresos, virtuales o de audio, entre otros, en tanto impresiones, puede pensarse a partir de la noción de huella mnémica y huella. En consecuencia, el archivo es como una máquina: aquella que remite a un lugar, una técnica, una autoridad, una impronta, una imprenta y unas impresiones, cifradas, censuradas, borradas, multiplicadas, reprimidas y suprimidas. En suma, el privilegio de lo maquinal, de la prótesis y de la huella.

Por lo tanto, ¿cuál es el inconsciente del archivo, cuál su lugar preconsciente y cuál su lugar consciente? En la región inconsciente se archiva aquello que una sociedad reprime, por ejemplo, en la manipulación técnica del registro de la memoria, se borra algo o se destruye, como gesto inconsciente, acontecimientos que no resisten el ser recordados, pero que dejan huella del borrado. En la región preconsciente, se suprime memoria: archivos clasificados o prohibidos, mientras que en la región consciente se localiza toda aquella memoria que se da a ver abiertamente en distintos órdenes documentales. En consecuencia, es pertinente pensar las diferencias entre represión y supresión, así como el paso de ciertas huellas mnémicas impresas en algunos de estos lugares, paso que se da a través de la escritura en su carácter de huella que pone en acto borradura, huella del borrado y latencia. A continuación presentaré cómo Freud elabora de otra forma esta misma tópica y la idea de inconsciente, así como la lectura que hace Derrida de esto.

EL FREUD DE LA ESCENA DE LA ESCRITURA: APARATO PSÍQUICO, BLOC MÁGICO Y ARCHIVO

En 1924, Freud logra construir una mejor analogía del aparato psíquico que le permite ofrecer con mayor nitidez una confirmación de su primera tópica. Con esta nueva analogía Freud puede mostrar de manera más clara cómo operan los procesos de censura y represión en relación a la percepción, el soporte de impresión, la memoria y el olvido. Descubre un instrumento con capacidad mayor de ofrecer lo que antaño construyó con otros instrumentos de percepción y registro. Se trata de la pizarra mágica.

En "Nota sobre la 'pizarra mágica'",[23] Freud explica lo que un juguete para niños ofrece en torno a las funciones de la percepción y la memoria. Ejemplificando cómo el papel y el pizarrón sirven para registrar pensamientos y que éstos no caigan en el olvido, señala los límites que tienen ambos soportes técnicos de escritura como auxiliares de la memoria en tanto permiten cierta duración de la misma y, sin embargo, son limitados en cuanto a lo que el aparato psíquico sí puede hacer: percibir ilimitadamente nuevas huellas mnémicas. Así, el bloc mágico aparece como la analogía ideal del funcionamiento del aparato psíquico, ya que permite mayor rendimiento que la hoja de papel y que el pizarrón. Para Freud, este pequeño artefacto ofrece dos cosas similares a las del aparato perceptivo: una superficie siempre dispuesta a registrar nuevas percepciones y otra para preservar de manera duradera huellas de impresiones recibidas.

Se trata de una tablilla de cera de color oscuro colocada en un marco de cartón. Sobre la tablilla de cera hay una hoja delgada y transparente fija por el extremo superior. Tiene dos estratos que se separan entre sí: arriba, una lámina transparente de celuloide, abajo, un delgado papel encerado transparente también. El reverso del papel encerado está adherido levemente a la superficie superior de la tablilla de cera. Para escribir

23 Sigmund Freud, "Nota sobre la 'pizarra mágica'", en *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, tomo XIX (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992), 239-247.

en ella, se trazan los signos sobre la lámina de celuloide que recubre la tablilla de cera. Estos trazos se hacen por medio de un punzón que rasga la superficie y sus incisiones producen el escrito. Se trata de la puesta en acto de la inscripción. La acción de rasgar no es directa, sino que se produce a través de la hoja que sirve de cubierta. Si se quiere destruir el registro, es suficiente con separar la hoja de la tablilla de cera, y la pizarra queda libre de toda escritura y dispuesta para registrar nuevamente.

Lo interesante de este artefacto de escritura es que en la tablilla de cera se conservan las huellas de lo escrito, las cuales se pueden ver con una luz adecuada. Así, para Freud, este juguete ofrece lo que el pizarrón y la hoja de papel (una superficie siempre utilizable), pero con una capacidad de registro que éstos no tienen. La tablilla de cera corresponde al sistema inconsciente, con el devenir-visible de lo escrito y su acción de desaparecer, en donde sólo mediante una luz adecuada, algo se asoma de esas inscripciones. La hoja de cubierta hecha de celuloide y papel encerado es análoga al sistema consciente y preconsciente.

Ahora se verá la lectura que hace Derrida de esta "Nota sobre la 'pizarra mágica'", en donde Freud pone en escena otra idea de escritura como una huella que imprime memoria y porvenir de esa memoria en un soporte de inscripción que hace posible las operaciones entre memoria y olvido. En la relación entre huella y soporte se ponen en juego la *différance* (diferimiento, desvío, tiempo y espaciamiento), la represión y la supresión. Así, todo soporte de inscripción está atravesado por la temporalidad y la espacialidad, conservando huellas por un tiempo determinado y a merced de su desaparición. La escritura, por su parte, en tanto impresión en un soporte, se traza como huella introduciendo el tiempo (memoria y olvido) y el espacio en un mismo gesto de impresión.

En el ensayo de 1966, intitulado "Freud y la escena de la escritura",[24] Derrida enfatiza que Freud muestra las condiciones que imponen las

24 Jacques Derrida, "Freud y la escena de la escritura", en *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989), 271-317.

superficies de escritura al momento de recibir inscripciones.[25] El bloc mágico ilustra la suplementariedad de un único sistema diferenciado de reserva infinita de huellas.[26] En este sentido, todo soporte de inscripción es protésico, es decir, suplemento de la memoria amenazado por el olvido. De ahí que en su temporalidad y espacialidad todo soporte imponga condiciones complejas en los modos de registro y conservación. El archivo contiene, por lo tanto, su propia sumplementariedad y su propia amenaza, una mal de archivo como pulsión de muerte que le asedia.

Por eso es importante entender que las característica del bloc mágico que enfatiza Derrida son una profundidad sin fondo que consiste en un infinito remitir y en una exterioridad superficial, estratificada, en la cual se inscribe una escritura-huella que sobrevive al presente (huella permanente de lo escrito en la lámina de cera, representando al inconsciente, haciendo visible lo escrito, alternándolo con su desaparición).[27] Ese pedazo de cera hace posible pensar el tiempo de la huella en los archivos: "Las huellas sólo producen el espacio de su inscripción dándose a sí mismas el periodo de su desaparición."[28]

En consecuencia, la escritura-huella al estar ligada a un soporte de inscripción, vehicula todo tipo de impresiones, de ahí que el archivo se entienda como un lugar de consignación y de registro de la memoria. De esto se deriva que es el soporte de inscripción y sus impresiones registradas lo que da a ver el acontecimiento, borrado o alterado por el soporte mismo, ya sea reprimiendo o suprimiendo. El archivo tiene esta misma consistencia.

25 Derrida, "Freud y la escena de la escritura", 305.

26 *Op. cit.*, 306.

27 *Op. cit.*, 308.

28 *Idem.*

EL ARCHIVO: REPRESIÓN Y SUPRESIÓN

El modo en que Derrida articula en el texto freudiano la emergencia de la escritura permite comprender cómo la percepción y la memoria en el aparato psíquico comprometen el modo en que éste registra las impresiones del exterior, permitiendo comprender el archivo de otra manera. Las diferencias entre represión y supresión siguen abiertas en su distinción y, sin embargo, podrían estabilizarse algunas de éstas provisionalmente. La represión aloja los fenómenos psíquicos en la región inconsciente, cuya superficie también modifica las huellas anteriores, que retornan posteriormente en síntomas, como en la tablilla de cera, con distintos grados de legibilidad e ilegibilidad, vinculadas a una pulsión de muerte al momento de su consignación, esto es, vinculadas a la amenaza de su destrucción. Ahora bien, si las huellas mnémicas se registran en la región preconsciente, éstas permanecen con distintos grados de conciencia, para retornar, en algún momento, con una mayor legibilidad. Son, de cierto modo, visibles como en la hoja de celuloide.

El archivo es una superficie de inscripción e impresión en donde se juegan los problemas de aquello que es archivable, la conservación de los soportes, su almacenamiento, su acceso y su censura. Las inscripciones se imprimen en dos lugares, mientras que otro más es de paso: un lugar consciente, que sólo registra de paso, en diferentes dispositivos, la memoria de una sociedad, en el sentido de aquello que se considera, por mediación del arconte, pertinente conservar o dar a ver, esto es, ofrecerlo a su consulta pública; un lugar preconsciente, en donde se registra, mediante censura, secreto, clasificado, prohibido, limitado en cuanto al acceso; una región inconsciente, dimensión profunda que juega a la memoria y al olvido, donde algo está borrado de la memoria misma, pero que deja siempre huellas del borrado.

Todo esto abre cuestiones importantes para el trabajo del historiador como volver a plantear la función social que el archivo ha de tener; cómo el cambio de soporte del papel a lo digital problematiza los lugares de almacenamiento y su capacidad considerada ilimitada, así como la administración de la información. Existe la imposibilidad de borrar porque el nuevo arconte (la "nube") conserva inscribiendo en un "inconsciente",

o si se prefiere, en lo virtual, la información "borrada". Además, entre lo reprimido y suprimido se juegan los problemas del acceso a la información y el derecho que lo legisla; la disolución constante entre lo público y lo privado, y la problemática del poder arcóntico que se mueve en la paradoja del archivo: destruirse para preservarse. En estas cuestiones, quién tiene el control, quién conserva y quién clasifica no es de poca importancia, pues el archivo conserva la memoria de una sociedad.
En el archivo, la cuestión de la técnica queda abierta, en tanto máquina dinámica que vehicula las impresiones, dando a ver el acontecimiento alterado, constituyéndose así en una ficción producida. El mejor ejemplo de esto se tiene en los nuevos dispositivos electrónicos, en donde la consistencia de su soporte permite distintos modos de conservación, manipulación, selección, borradura, recuperación, archivación e intervención. La condición de posibilidad del acontecimiento no puede ser pensada sin la vehiculación del soporte de inscripción. El acontecimiento se hace historia en la espacio-temporalidad del archivo, el cual ofrece sólo un ficción de aquello que se dice ha ocurrido.

Si un acontecimiento es impreso de manera reprimida, éste no se da a ver salvo mediado por la huella de su represión. Lo que se ofrece es sólo el testimonio de su borradura, por lo que el trabajo del historiador estaría en elaborarlo desde la huella de su borrado. Si un acontecimiento se imprime suprimiéndose, lo único que da a ver es lo que su soporte permite como una legibilidad producto de su propio soporte. La diferencia entre un hecho reprimido y suprimido organiza el sentido del acontecimiento, ofreciéndolo en una hechura ficcional determinada por sus soportes de inscripción. De esta forma, ese impulso por el archivo (la otra acepción de mal de archivo), por conservar y por restituir un pasado, sólo puede permanecer diferido en tanto deseo por aquello que está ausente. La represión y la supresión en acto en el archivo borran la certeza entre lo plenamente presente o ausente, pues no es suficiente con asumir que si no hay evidencia en el archivo no hubo acontecimiento. El acontecimiento se deconstruye en su propio movimiento, borrándose, repitiéndose y alterándose. Todo esto permite una reflexión sobre el archivo como concepto y como institución, como aquello que tramita la memoria y abre el por-venir, en el sentido de que habrá nuevas ficciones de acontecimiento. De esta manera, el acontecimiento está permanentemente diferido. En el inconsciente mismo del archivo, éste no se da sin una pulsión de muerte que le asedia, pues registra y olvida, dejando huella de ese olvido, pues la huella permanece infinita pero marcada siempre por nuevas impresiones. ¿Cuál es el por-venir del pasado, de la memoria, del olvido, desde aquello que un archivo reprime o suprime?

DOCUMENTAR EL PRESENTE

DESBORDES DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO

ARCHIVOS DIGITALES

DIANA TAYLOR

La nueva era digital está obsesionada con los archivos: como metáfora, como lugar/espacio, como sistema y como lógica de producción, transmisión y conservación. ¿Por qué?

El término *archivo* abarca cada vez más significados: se ha vuelto intercambiable con *guardar*, *contener*, *grabar*, *subir*, *conservar* y *compartir* así como con sistemas de organización como *colecciones*, *bibliotecas*, *inventarios* y *museos*, entre otros. El archivo parece trascender mágicamente las contradicciones entre abierto y cerrado, democrático y elitista; como un fetiche, se extiende sobre varios mecanismos de poder contradictorios e irreconciliables. Sin embargo, hay que comprender el poder y el control que yacen tras el archivo para evaluar las implicaciones políticas y económicas de lo que se guarda y de lo que se olvida.

Desde los tiempos en que el *arkheion* servía como lugar donde se archivaban y guardaban los documentos oficiales en la Grecia antigua, el archivo ha sido visto como sinónimo del gobierno y del orden. Antes de entrar a discutir lo que, en mi opinión, está en juego en estas definiciones y distinciones cambiantes en la era digital, voy a aclarar cómo entiendo *el archivo*.

Un archivo es, al mismo tiempo, un lugar autorizado (el lugar físico o digital que alberga colecciones), un objeto (o colección de cosas —los registros históricos y objetos representativos o únicos seleccionados para ser incluidos—) y una práctica (la lógica de la selección, organización, acceso y conservación a través del tiempo que estima que ciertos objetos son *archivables*). Lugar/objeto/práctica funcionan de tal manera que se apoyan mutuamente. La *cosa* se hace objeto al ser nombrada, *guardada* y conservada, imbuida con el poder y la autoridad —incluso quizás con el aura— tanto del lugar como del proceso de selección. Sabemos que esa cosa es importante porque ha sido seleccionada para ser conservada en el archivo. No importa si fue hecha para ser guardada, copias al carbón de cartas, o incluso diarios o panfletos de una marcha de protesta cobran un estatus especial al entrar al archivo. Por su parte, los conceptos de precisión histórica, autenticidad, derechos de autor, conocimiento especializado, relevancia cultural, incluso *verdad* quedan garantizados por la fe en el objeto encontrado en el archivo. Este sistema epistémico de legitimación circular reafirma una vez más el carácter central del lugar. El archivo empieza a funcionar, como señala Foucault, no tan sólo como el espacio de enunciación, el lugar desde el cual uno habla, sino también (y principalmente) como "la ley de lo que se puede decir".[1]

Lugar/objeto/práctica se hallan profundamente interconectadas; la autoridad de cada término depende del otro. Y cada uno tiene una lógica propia y una política diferente de visibilización.

Ahora bien, ¿por qué ha adquirido el *archivo* un poder tan enorme en la era digital?

Las tecnologías digitales ofrecen al siglo XXI la promesa marxista actualizada: que ahora nosotros —los usuarios individuales— controlamos los medios de producción, distribución y acceso a la información, las comunidades y los mundos en línea. Ahora, se supone, nosotros

1 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), 219.

podemos construir nuestros propios archivos. Mientras las redes y los sistemas de vigilancia que sostienen lo digital siguen en pie —y son, de hecho, más fuertes que nunca— la promesa igualitaria e incluso revolucionaria mantiene relevancia. ¿Qué se gana (o se pierde) usando la palabra *archivo* para describir el subir, publicar y dar acceso inmediato a materiales en el ciberespacio en forma aparentemente democrática, participativa y no especializada?

Algunos archivos digitales funcionan de forma similar a los archivos físicos de ladrillo y cemento, como la Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL), que ayudé a crear como un archivo en línea. HIDVL es un repositorio en expansión constante y de acceso libre que contiene más de 900 horas de videos de performance provenientes de toda América que se pueden ver en *streaming,* mas no descargar. HIDVL cobró forma cuando apenas comenzaban a crearse los archivos de video en línea, en el año 2000, como una colección especial de la biblioteca de la New York University y se mantendrá por mucho tiempo, unos 500 años. Procesar cada hora de video cuesta más de 1000 dólares, sin incluir los costos de la labor intelectual que implica la curaduría de los materiales, el desarrollo de una interfaz trilingüe, la creación de perfiles de artistas, índices, herramientas de búsqueda, etcétera.

Diferentes tecnologías impulsan el desarrollo de distintas prácticas (y viceversa) y también impulsan la colección de cosas y objetos distintos y la reflexión sobre los mismos. Las tecnologías digitales le ofrecen a los investigadores y a los artistas más posibilidades para documentar y consultar las prácticas *vivas* que lo impreso. El video capta algo de las dimensiones cinéticas y aurales del acontecimiento/obra, las expresiones físicas y faciales de los participantes, las coreografías del significado. Sabíamos que performances maravillosos creados en el continente no habían sido documentados o, si lo habían sido, los videos se estaban deteriorando rápidamente en cajas guardadas debajo de las camas de los artistas y en sus armarios. De repente, las tecnologías ofrecieron nuevos futuros para nuestros pasados. Digitalizarlos permite no sólo conservarlos sino también darles una vida nueva al hacerlos accesibles de manera amplia y sencilla, un tema importante en Latinoamérica donde las universidades tienen colecciones limitadas y las

publicaciones una circulación bastante circunscrita. Además, lo digital impulsa a que el pasado y el presente sean pensados cada vez más en relación a su conservación y acceso en el futuro. Queríamos explorar las complejidades teóricas que implica la construcción de un archivo de performances y las relaciones complejas entre el performance en vivo y sus diversas mediaciones.

Dentro de las labores de la biblioteca estamos transfiriendo o migrando el video de un formato digital a otro. A la vez, estamos comisionando y grabando performances que luego transferimos al HIDVL, de tal modo que mientras aumentamos la colección también ayudamos a generar nuevos trabajos. Algunos performances ponen en escena el archivo: son reinterpretaciones basadas parcialmente en guiones y videos antiguos. Otros son, incluso, más conocidos como obras de video que como acciones en vivo. Algunos sólo asumen su identidad como performances a través del proceso de documentación (como ocurre con algunas piezas de Regina José Galindo realizadas para la cámara y conocidas sólo a través de fotografías y video). Hemos sacado a la luz materiales digitales que nunca tuvieron un *original* en otro medio y obras híbridas en las que videos de performance archivados provocan otros nuevos *en vivo* y en línea, como en los de Fulana. Estos materiales dan origen a un nuevo pensamiento académico sobre las muchas vidas del performance (tanto pasado como presente), permitiéndonos acceder a trabajos y tradiciones que no pudimos presenciar e impulsándonos a reflexionar sobre lo que le ocurre a los acontecimientos *en vivo*, que dependen profundamente del contexto y del público original, cuando son presentados a personas en contextos muy diferentes.

La política de la copia, más que del *original*, nos ayuda a imaginar a HIDVL como un archivo poscolonial. Devolvemos los materiales y entregamos una copia digital a los creadores, quienes conservan sus derechos. Recuperamos la señal original de los videos y la almacenamos en Iron Mountain (el archivo de los archivos, la nueva "autoridad digital" que está al interior de una mina abandonada). No sé si a ustedes esto les parezca un ejemplo de *archivos fuera de lugar* pero a mí me cuesta imaginar los archivos tan separados de sus usuarios. La forma de actualizar la señal es transferirla a los nuevos formatos que van apareciendo a medida que las tecnologías cambian. No obstante, la *copia* como una

forma de transmisión también marca una diferencia entre el archivo y lo digital y las prácticas vivas (performance en el sentido más ámplio). Las personas pueden copiar la forma en que otros bailan o hablan, pero solemos denominar esto *mímesis* o *imitación*, una forma de aprendizaje a través del hacer, del espejear o del parodiar las acciones del otro. Cada iteración difiere de la siguiente. Incluso con una disciplina rigurosa, las prácticas corpóreas siempre mostrarán un grado de variación. Una copia impresa de un libro, sin embargo, es virtualmente indistinguible de otras de la misma tirada. Las únicas diferencias son producto del uso, una palabra subrayada, una sobrecubierta rota. No obstante, el número de libros de una tirada es finito. Si regalo mi última copia, se acabó. La función Control + C me permite copiar automáticamente, sin límite. A diferencia del archivo, basado en la lógica y en el aura del ítem original o representativo, lo digital se basa en la lógica y el mecanismo de la copia que permite la migración de un sistema o formato a otro que garantiza la *conservación*. Resulta interesante que el aura, un resultado del proceso de selección, pueda traspasarse a las copias digitales archivadas en las colecciones. El aura puede tener que ver tanto con la naturaleza del proceso de selección como con el estatus de la cosa misma.

En algunos aspectos, sin embargo, HIDVL replica las jerarquías y las exclusiones inherentes al proyecto mismo del archivo. El proceso de selección y valorización por parte de expertos mantiene la lógica del archivo intacta. Los sueños de acceso ilimitado seducen a los usuarios a participar en la fantasía colonialista de que el acceso total no es simplemente un ideal sino un derecho. Mientras que las instituciones dedicadas al performance se preocupan más por el contexto, el público y la recepción de la obra que por lo *original* o lo *auténtico* (algo imposible en la medida en que el performance nunca ocurre dos veces de la misma manera), el esfuerzo humano invertido en este tipo de proyectos, el énfasis puesto en el entrenamiento y la especialización, el patrocinio institucional otorgado por la universidad o museo y los niveles de apoyo económico necesarios nos hacen compararnos jocosamente con monjes medievales.

No obstante, la mayor parte de lo que las personas llama *archivos en línea* no son archivos, aunque puedan tener algunos rasgos archivísticos.

Los videos de aficionados publicados en YouTube u otros sitios no son *archivados*, aunque YouTube ha sido considerado un *archivo mediático*.[2] En realidad no se trata de una cuestión tecnológica ni tampoco de un problema de conservación (el almacenamiento es barato). Se trata de una cuestión de compromiso: los dueños pueden comprometerse o no a conservar los materiales a largo plazo. Por otra parte, no hay un proceso de selección de los materiales que se suben a la nube. Nadie verifica las fuentes o la veracidad de los hechos. La especialización es irrelevante. Los materiales parecen ser gratuitos y estar disponibles para cualquiera que tenga acceso a internet por lo que se evitan los rituales que gobiernan los archivos tradicionales. El poder y la política siguen determinando el acceso, aunque en principio no quede claro cómo.

Los llamados archivos digitales pueden caracterizarse usando el concepto de *esqueumórfico* (*skeuomorph*) de N. Katherine Hayles: "una función del diseño que ya no es funcional en sí sino que remite a un rasgo que fue funcional en un tiempo anterior".[3] Cuando el ícono del basurero en nuestros computadores hace el ruido al vaciarse, estamos ante un efecto esqueumórfico. Lo mismo ocurre con los "documentos" y "álbumes" digitales: todos remiten a funciones pasadas para ayudar a los usuarios a adaptarse a nuevas formas de organizar la información. La familiaridad con estas *cosas* y *prácticas* del pasado facilita precisamente el salto al espacio virtual mediante tecnologías que la mayoría de las personas no pueden comprender o controlar en realidad. Sin embargo, las cosas y las prácticas no son las mismas. Los ítems en línea están compuestos de bits, no de átomos. La tecnología digital requiere que cualquier cosa/práctica sea transformada en un objeto virtual y etiquetada. Nuestra relación con la cosa también cambia: podemos vincular a una imagen, pero no podemos sostener, tocar, probar u oler en el espacio virtual a una persona u objeto. El recuerdo del uso anterior, sin embargo, ya viene

2 Jean Burgess y Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge UK: Polity Press, 2009), 5.

3 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman; Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 17.

programado en las maneras en las que nos aproximamos a las tecnologías del pasado. Esta memoria—la memoria individual y colectiva de las conductas corpóreas— obviamente no debe confundirse con los recuerdos impresos y brillantes de la Kodak, ni con la memoria de mi computadora, ni mucho menos con el avance hacia los gigantescos sistemas operativos digitales que tienen la memoria suficiente para sostener a YouTube o Google.[4] Ahora la Web 3.0 cuenta con funciones interactivas que movilizan nuestros recuerdos de lo que es anotar, chatear y trabajar colaborativamente en línea. Mi memoria, invocada por mis documentos, me garantiza más bien que todavía soy parte de un sistema de producción de conocimiento ininterrumpido que sólo ha cambiado de una plataforma a otra más rápida y más eficiente. Pero no es así.

Lugar/objeto/práctica cambian al estar en línea. De nuevo, los tres están profundamente interconectados y se ven seriamente alterados gracias a las tecnologías digitales. Algunas de las nuevas variaciones digitales desafían seriamente el predominio y la lógica del archivo. Muchos de los proyectos realmente grandes (como Google Books) son comerciales. Aunque afirmen que lo que hacen es permitir el acceso gratuito a versiones incompletas de los textos, no garantizan ni el acceso ni la conservación. El ícono de *comprar* está siempre muy a la mano. Google reclama ser el único dueño de los libros *huérfanos*, lo que sólo es una forma de evadir leyes de derechos de autor. Si la cultura impresa produjo derechos de autor, aún no está claro qué mecanismos legales y de legitimación controlarán las problemáticas del acceso y autoría en la transmisión en línea.

Quizás tan importante como la presión sobre la *cosa* o el contenido es la política invisible del lugar. ¿Dónde viven estas colecciones o archivos? Google *et. al.* son los dueños de los sistemas operativos y bases de datos que permiten el acceso a sus repositorios masivos. Siendo dueños del sistema operativo, estos gigantes comerciales se convierten de hecho en el último garante del valor y del control. Pueden censurar materia-

4 Ron Eglash, *Software Studies/a Lexicon,* M. Fuller (ed.) (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008), 60.

les, promover ciertos títulos y revocar los privilegios que nos han sido otorgados por las licencias y que ahora obtenemos a través del *leasing*. Estas prácticas digitales tienen impacto en la cultura impresa. ¿Quién quiere pagar por un libro al que se puede acceder gratis en línea? No estoy contra la distribución gratuita de materiales, al contrario, los académicos y estudiantes en Latinoamérica y en muchas partes del mundo sobreviven gracias a los libros y artículos pirateados.

Lo importante es subrayar que lo que está en línea no es gratis. Los modelos económicos tienen repercusiones a largo plazo sobre todo el amplio espectro de las prácticas de archivo relacionadas con el sentido del contenido, la propiedad, la autoridad (revisión de pares), los derechos de autor, etc. Lo que es cada día más evidente es que nosotros, los usuarios, somos el producto comercial de la interacción en línea. Tal como señala Wendy Chun, "para usar internet, uno tiene que estar dispuesto a ser usado."[5]

El archivo digital, por ende, no es el feliz subproducto de la digitalización o de su carga en línea. Esta práctica *archivística* digital, creo, puede resultar profundamente antiarchivística. La transformación del archivo hacia lo digital nos ha alejado de lo institucional, lo confinado y el largo plazo de la sociedad disciplinaria de Foucault para llevarnos a la sociedad del *control* destacada por Deleuze, de libre flujo, corto plazo y cambios rápidos.[6] Nos movemos de lo análogo a lo digital, de la firma a la contraseña, del lector al usuario, del ciudadano al nómade, del hombre tipográfico al hombre gráfico, como lo señaló McLuhan.[7] Para bien o para mal, la política del archivo no es la política de lo digital. Seguimos, sin embargo, expandiendo y explorando los peligros y el potencial de nuestros archivos fuera de lugar.

5 Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics* (Cambridge: MIT Press, 2006), 130.

6 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", en *October* 59 (invierno, 1992), 3-7.

7 Deleuze, "Postscript on the Societies of Control".

WE ARE WHAT WE ARCHIVE

AMY ROBERTS Y LOUISE BARRY, VOLUNTARIAS EN INTERFERENCE ARCHIVE

Interference Archive es un archivo que surge a raíz del interés de Kevin Caplicki, Molly Fair, Dara Greenwald y Josh MacPhee para poner a disposición de todos sus colecciones personales de arte y materiales efímeros provenientes de movimientos sociales. Abrió sus puertas en diciembre de 2011. Hoy, seis años después, tenemos más de 50 voluntarios que llevan a cabo las labores del archivo. Recientemente nos mudamos a un nuevo espacio en el barrio de Park Slope, en Brooklyn, que tiene un escaparate, lo cual nos permite vincularnos con nuestra comunidad y atraer más gente a nuestros programas, exhibiciones y colecciones. El objetivo principal de Interference Archive es "explorar la relación entre producción cultural y movimientos sociales. Esta labor se manifiesta en una colección archivística de estantería abierta, publicaciones, un centro de estudio y programas públicos que incluyen exposiciones, talleres, charlas y proyecciones, todo lo cual promueve la interacción crítica y creativa con la rica historia de los movimientos sociales".[1]

1 interferencearchive.org/our-mission/





Arriba. Consulta abierta en Interference Archive. Cortesía de Interference Archive.

Abajo. Sesión de Wikimedia Edit-a-thon. Fotografías de Hannah Awcock y Rhododendrites/Wikimedia Commons. Cortesía de Interference Archive.

¿QUÉ HACE DIFERENTE A INTERFERENCE ARCHIVE?

Desde el principio, Interference Archive ha sido un espacio con una intención política. Es importante que los activistas tengan acceso a estas historias y que aquellos que crearon estos documentos puedan definir su propia historia, en lugar de que sean definidas por aquellos que tienen todo el poder institucional. Así se evita que la historia olvide a sus sujetos completamente. Aunque las colecciones del archivo no reflejan ninguna filosofía política en particular, no pretendemos ser neutrales —hablando políticamente— como pretenden muchas otras instituciones.

Los materiales que hemos recogido y conservado no sólo representan la historia y la producción cultural de los movimientos, sino también representan las relaciones y las comunidades que se desarrollaron a partir de estos movimientos y las maneras en que se han influido mutuamente. Buscamos fomentar las conexiones entre los activistas y proporcionar un espacio en el que los actores de los movimientos puedan conversar sobre esta historia e integrarla en sus labores de organización. La historia de la resistencia y la organización no sólo debe ser contada, debe ser documentada para que la memoria de estas luchas no se pierda. Tenemos la esperanza de proporcionar un sentido de continuidad entre los activistas del pasado y aquellos que apenas comienzan a organizarse. En tanto que nuestro archivo es financiado por la comunidad que lo usa, nuestra responsabilidad, antes que nada, es con la comunidad a la cual servimos.

Interference Archive es un espacio gestionado totalmente por voluntarios que tiene una colección de estanterías abiertas. Hay muchos voluntarios con perfiles distintos y son ellos quienes sostienen la labor del archivo. Muchos son archivistas sin formación profesional. De la misma manera en que nos esforzamos por compartir la historia de los movimientos, también promovemos el intercambio de habilidades y conocimientos entre nuestra comunidad de voluntarios.

Nuestro catálogo está hecho a la medida de nuestra colección y usamos el software Collective Access que es de código abierto. El diseño de la colección fue un proceso colaborativo en el que discutimos qué

tipos de encabezamientos de materia queríamos. Organizamos con regularidad fiestas de catalogación en las que los voluntarios participan en este proceso. También organizamos el trabajo de tal modo para priorizar el acceso a las colecciones a través de nuestra programación y las exposiciones. Tenemos seis grupos de trabajo y nos juntamos cada tres meses para discutir. Intentamos tomar las decisiones de manera colectiva y horizontal.

¿POR QUÉ INTERFERENCE ARCHIVE ES DISTINTO DE LAS COLECCIONES ESPECIALES ALOJADAS EN INSTITUCIONES MÁS GRANDES?

Un archivo comunitario como éste se distingue de las colecciones especiales de un archivo tradicional debido al hecho de que nosotros somos independientes. Aunque las colecciones alojadas en instituciones grandes pueden beneficiarse de los recursos de la misma, a menudo se ven aquejadas con los desafíos que supone navegar la burocracia institucional para recibir financiamiento. Muchas bibliotecas y archivos exigen que los usuarios pasen por filtros de seguridad o muestren sus identificaciones, lo cual puede resultar intimidante para la gente más marginada de nuestra sociedad. Además, los intereses políticos de las grandes instituciones suelen oponerse a aquellos cuyas historias se encuentran representadas en los archivos. Aunque nosotros no nos dedicamos a imponer ningún programa político ni a la gente ni a los materiales que llegan a Interference Archive, no pretendemos ser neutrales en la medida en que muchos de nosotros somos activistas que han participado en los movimientos representados en este espacio.

¿QUÉ SIGNIFICA *PRESERVAR* EN EL CONTEXTO DE UN ARCHIVO DE BASE COMO INTERFERENCE ARCHIVE?

Nuestra política archivística subraya la preservación a través del uso en lugar de la preservación del objeto físico mismo. Estos materiales deben mantenerse juntos debido al esfuerzo colectivo que contribuyó a su creación. Creemos que al hacerse accesibles, estos materiales

preservan la historia colectiva y la memoria de aquellos que lucharon (y siguen luchando) por el cambio social. Tomamos la decisión de priorizar el uso y el acceso abierto, ambos aspectos invaluables para que la gente pudiera vincularse con las ideas que se presentan en el espacio. No sólo permitimos, fomentamos que la gente que viene al archivo abra las cajas e interactúe con los materiales. Todos nuestros materiales se pueden tocar ¡sin necesidad de utilizar guantes blancos! Nuestro compromiso con el acceso absoluto se ve reflejado en nuestra política de funcionamiento. Hacemos nuestro mayor esfuerzo para preservar físicamente los materiales de nuestra colección, pero en tanto nuestra prioridad es el acceso a los mismos, preferimos no recoger ítems que no se puedan manipular. Evitamos la donación de documentos personales o administrativos, obras de arte únicas y cualquier cosa que tenga un estado de deterioro tal que requiera mucha conservación y fomentamos la donación de ítems múltiples: pósters, volantes, botones, playeras, periódicos, libros, grabaciones y fanzines.

¿CÓMO ES QUE EL ARCHIVO FUNCIONA TAMBIÉN COMO CENTRO SOCIAL?

Interference Archive tiene influencias de las bibliotecas radicales pero también de *infoshops* anarquistas, de librerías militantes, de *print shops*[2] y de otros centros sociales que, además de proporcionar acceso al conocimiento, contribuyen a la formación de una comunidad. En el nivel más elemental, funcionamos como un centro social al mantener horarios de atención regulares y permitir que cualquiera pueda rebuscar en los estantes durante el día. Más allá de esto, el objetivo de construir una comunidad en torno a los archivos y el arte radical se encuentra incorporado en todo lo que hacemos.

2 Un *infoshop* es un centro social, espacio de encuentro y nodo de distribución de información —usualmente *fanzines*, libros, revistas, etcétera—. El término ha estado tradicionalmente vinculado a grupos anarquistas. Un *printshop* es un espacio comercial de impresión sobre demanda. [N. de las e.]

EXPOSICIONES

Nuestras exposiciones permiten iluminar movimientos sociales del pasado, establecer conexiones entre el presente y el pasado y ofrecer contra-narrativas que desafíen o complejicen las interpretaciones dominantes de la historia. Por ejemplo, *Serve the People: The Asian American Movement in New York*, una exposición organizada por Ryan Wong en 2013. Esta exposición tenía como foco de atención la historia del desarrollo del movimiento asiático-americano de los años setenta, que se ha narrado poco, y la conformación de la identidad asiático-americana a través de la reivindicación de historias, las políticas revolucionarias, el feminismo y la organización comunitaria. La exposición supuso un desafío al estereotipo de los asiáticos-americanos como una *minoría modelo* políticamente apática y demostró que estas comunidades se veían afectadas por la brutalidad policiaca, el racismo y los abusos hacia los trabajadores y los inquilinos y que habían desarrollado una resistencia en su contra. Más recientemente, nuestra exposición de 2017 *Take Back the Fight: Resisting Sexual Violence from the Ground Up* ofreció una narración de las luchas en contra de la violencia sexual y el patriarcado, e incluyó una sección importante sobre las prácticas de la justicia transformativa, que suele ignorarse en favor del trabajo de organizaciones sin fines de lucro hegemónicos y de organizaciones feministas liberales.

Aunque muchas de nuestras exposiciones utilizan materiales de archivo, tanto del nuestro como de otros coleccionistas, también colaboramos periódicamente con colectivos de arte políticamente afines para presentar exposiciones de su trabajo y sus proyectos colaborativos. En 2016, trabajamos con un colectivo de impresión intergeneracional ubicado en Queens, Mobile Print Power, y presentamos *Soñamos Sentirnos Libres / Under Construction*, una exposición bilingüe que funcionaba como una mini-retrospectiva de sus colaboraciones con activistas de la migración, grupos comunitarios y otros artistas. En la exposición actual (2018), *no. Not Ever*, realizada en colaboración con el colectivo If You Don't They Will, presentamos historias de la comunidad activista antifascista a través de videos, audios y de una instalación interactiva. Su proyecto estará acompañado por una selección de materiales antifascistas de nuestra propia colección.





Arriba. ***Art Against Apartheid*****, póster producido por Akuaba Productions, Foundation for the Community of Artists y United Nations Special Committee against Apartheid, diseñado por George Smith, 1984. Cortesía de Interference Archive.**

Abajo. Portada de ***Wildcat: Dodge Truck June 1974*****, producido por Black and Red Press, fotografía de Millard Berry, 1974. Cortesía de Interference Archive.**

También hemos curado exposiciones que se han exhibido en otros lugares. En otoño de 2017, en colaboración con Justseeds Artists Co-operative, curamos *We Are All in This Together* en el Purchase College. La exposición exploraba la solidaridad de los artistas y su participación en movimientos sociales como el de Standing Rock, el levantamiento en Wisconsin[3] y la continua defensa de los derechos de los migrantes. Por ejemplo, una imagen del estado de Wisconsin en forma de puño se convirtió en un símbolo ampliamente usado por los activistas en las marchas.

ACTIVIDADES

Organizamos una gran variedad de actividades educativas dirigidas a la comunidad, desde la proyección de películas y paneles de discusión hasta maratones de edición de Wikipedia y tardes de "juegos radicales". Nuestras actividades buscan construir una coalición multigeneracional de individuos comprometidos con los movimientos sociales de izquierda, contextualizar exhaustivamente los materiales que conforman la colección y evidenciar los mecanismos creativos mediante los cuales la gente, a través de la historia y a lo ancho del mundo, ha desarrollado estrategias de resistencia.

¿CÓMO ES QUE EL ARCHIVO CONTRIBUYE A LOS MOVIMIENTOS SOCIALES CONTEMPORÁNEOS?

El archivo sirve como una incubadora activa de movimientos sociales. No sólo documentamos el pasado, también proporcionamos un espacio

3 En febrero 2011, un proyecto de ley que atentaba contra los derechos sindicales provocó una oleada de protestas y movilizaciones en Madison, durante las cuales el Capitolio estatal estuvo ocupado por semanas. Las huelgas y la participación activa de amplios sectores de la población se generalizaron. Este levantamiento popular es uno de los representantes de las movilizaciones y protestas masivas de los movimientos sociales internacionales de 2010-2013 (la primavera árabe, las protestas en Grecia, el 15M español, el movimiento Occupy). [N. de la t.]

para que los activistas contemporáneos puedan seguir organizándose a partir de las luchas de generaciones anteriores. Funcionamos como un lugar de distribución de materiales efímeros y literatura que documenta las luchas populares y surge de ellas, y también de su producción.

DISTRIBUCIÓN

Las *fiestas de propaganda* de Interference Archive son actividades que consistentemente atraen una buena participación, en las que distribuímos pósters, calcomanías, botones y otros materiales efímeros que los visitantes pueden tomar gratis y llevar a las acciones y protestas locales. Típicamente, las fiestas de propaganda se concentran en torno a un tema o en un evento próximo. Hemos realizado fiestas de propaganda vinculadas con el Día internacional de la mujer, el Día de la tierra y también con las protestas que se organizaron en torno a la toma de posesión de Donald Trump, por ejemplo. Antes que nada, los materiales que coleccionamos en nuestro archivo tienen el propósito de circularse ampliamente. Al distribuir propaganda contemporánea, reforzamos la lógica de la circulación que contribuyó a la existencia de nuestra colección y aseguramos que las imágenes y las ideas que evolucionaron a partir de movimientos anteriores permanezcan en la esfera pública.

PRODUCCIÓN (LIBROS, IMPRESOS Y AUDIOS)

La contraparte de la distribución es la producción de contenidos impresos y digitales. Casi todas las exposiciones de Interference Archive se acompañan con un catálogo impreso que incluye tanto reproducciones de los materiales presentados en la exposición, como ensayos, entrevistas y otros textos que echan luz sobre los temas de la misma. Nuestros catálogos no sólo documentan nuestras exposiciones, con frecuencia, también proporcionan información adicional que contextualiza los materiales históricos. Por ejemplo, el catálogo de *We Won't Move*, una exposición sobre las organizaciones de inquilinos, incluía una guía para organizarse en el propio edificio. Para nuestra exposición *If a Song Could Be Freedom...Organized Sounds of Resistance,* produjimos un disco de

siete pulgadas que contenía cinco canciones surgidas de movimientos sociales, desde una interpretación kurda de “La internacional” hasta “Got A Union In The Country” de la Mountain Musician’s Cooperative. La mayoría de la exposiciones incluyen pósters e impresos diseñados por artistas que son voluntarios en Interference Archive.

Buscamos activar la historia de los movimientos sociales en distintos medios. Nuestro podcast quincenal, Audio Interference, refleja las historias de la gente involucrada en los movimientos sociales representados en el archivo. Audio Interference disemina estas historias en línea a través del podcast y también mediante colaboraciones con estaciones de radio y actividades que utilizan el sonido como una herramienta activista. En tanto valoramos la educación y la construcción de comunidad tanto como la producción de contenidos, sino es que más, organizamos regularmente comparticiones de habilidades para ayudar a nuestros voluntarios a adquirir nociones elementales de producción de audio.

¿CÓMO SE MANTIENE ESTE TRABAJO?

Interference Archive es gestionado completamente por voluntarios y recibe donaciones mínimas de becas de fundaciones. Todo lo que hacemos está sostenido por el trabajo y la generosidad de los voluntarios y los donadores. En torno al archivo ha crecido una comunidad basada en el compromiso común de mantener el legado de los movimientos sociales y alimentar las condiciones necesarias para el éxito del activismo de base.

RECAUDACIÓN DE FONDOS

Si bien pedimos becas para las exposiciones, nuestros costos de operación se cubren completamente a través de donaciones individuales y de la venta de mercancía. Interference Archive es una organización sin fines de lucro registrada, pero nuestra estructura de recaudación de fondos se basa en el rechazo deliberado de este modelo en el que las organizaciones batallan por mantenerse al día con los cambios de expectativas por parte de las fundaciones o de los grandes donantes, muchos de los cuales se niegan a pagar costos de operación. Contamos con el apoyo de alrededor de 120 donantes, que aportan entre $5 y $50 dólares al mes. Estas pequeñas donaciones cubren el grueso de la renta, los servicios y otros gastos de operación. Estas donaciones se complementan con los ingresos de la renta de parte de nuestro espacio como oficinas para proyectos afines como Common Notions Press, la venta de catálogos y otras mercancías y nuestra fiesta anual. En otoño de 2016, tuvimos nuestro primer maratón de recaudación de fondos para mudarnos a un espacio nuevo más grande y conseguimos reunir más de $35 000 dólares. Sentimos que nuestro éxito es una señal del potencial que existe, para que organizaciones similares a la nuestra encuentren estabilidad a largo plazo fuera del modelo tradicional de las organizaciones sin fines de lucro.

DONACIÓN DE COLECCIONES

Es importante señalar que la mayoría de las donaciones más significativas que recibimos no son económicas. Activistas, organizadores y artistas de todo el mundo nos han donado material efímero de los movimientos en los que han participado. Nuestros donantes señalan diversas razones del haber decidido donar estos materiales a Interference Archive en vez de a una biblioteca universitaria o al archivo de un museo. Escogieron dejar sus colecciones a nuestro cuidado pues nosotros ofrecemos acceso irrestricto a los materiales. Proporcionamos este acceso en el contexto de un centro social con lazos fuertes con la comunidad activista y no estamos bajo el influjo de grandes patrocinadores. Las relaciones que hemos desarrollado con estos donantes han evolucionado en una red de personas que han estado en el corazón de algunos de los movimientos sociales más significativos de los últimos 50 años, incluyendo el de la abolición de prisiones, la liberación negra, el feminismo y las luchas populares en América Latina: una red que se basa en las conexiones personales y en las historias compartidas.

VOLUNTARIOS

Finalmente, la gestión de Interference Archive se lleva a cabo exclusivamente a través de voluntarios que son responsables de todas las funciones del archivo: catalogación, recursos humanos, exposiciones, actividades y otros programas públicos, recaudación de fondos, administración y gestión del espacio físico. De manera regular realizamos formaciones de voluntarios para integrar nuevos miembros al trabajo en el archivo.

Interference Archive busca preservar las complejidades y las contradicciones de la historia de los movimientos sociales y expandir la definición de un archivo. Creemos que los archivos no son únicamente repositorios de la historia, sino que también pueden ser sitios de producción y espacios para construir comunidad. Un hecho evidente en nuestro trabajo es la idea del archivo como un espacio dinámico y productivo, en constante evolución, cuya naturaleza cambiante refleja el hecho mismo de que nuestras historias mismas están inconclusas. Juntos creamos un espacio para la memoria colectiva que continuamos definiendo.

ARCHIVO, MEMORIA E HISTORIA ORAL. EXPERIENCIAS *UNDER* DE LOS OCHENTA[1]

DANIELA LUCENA
Y GISELA LABOUREAU

PROYECTAR: EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

> Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente.

Así describía el Indio Solari, líder de la mítica banda argentina de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, la misión de su grupo en sus inicios, a fines de los años setenta. Habíamos llegado a esa respuesta luego de pensar cuidadosamente cada pregunta para la entrevista que nos concedió por correo electrónico, en agosto de 2011.

1 Una versión más extensa de este texto fue publicada como estudio preliminar al libro *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los ochenta* de Daniela Lucena y Gisela Laboureau (comps.) (La Plata: EDULP, 2016). Disponible en sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63246.

En ese entonces, queríamos repensar algunas cuestiones vinculadas con el campo artístico apartándonos de la mirada más habitual, que se focalizaba en la censura y las prohibiciones que muchos artistas habían sufrido en los setenta y ochenta en Buenos Aires. Es decir, sin desconocer las persecuciones y prohibiciones que efectivamente recayeron sobre muchos productores culturales, empezamos a interrogarnos sobre las experiencias estéticas que nacieron y sobrevivieron en medio del terror dictatorial y que se multiplicaron durante la llamada primavera democrática en los ochenta. ¿Cómo escapar de la angustia y el desánimo? ¿Cómo sobrellevar el miedo? ¿Cómo seguir haciendo, pensando, viviendo, en medio del silencio, las desapariciones, las torturas? Tal vez la experiencia sensible, la experiencia estética podían ser una salida: una particular herramienta para sobrevivir en esas circunstancias.

Partiendo de estas inquietudes, comenzamos a trazar un posible mapa de espacios y acciones que, aunque casi no tenían protagonismo en los estudios académicos sobre el período, nos parecían de suma relevancia para comprender la cultura y la política de esos años. Espacios como La Zona, La esquina del Sol, Café Einstein, Cemento, el Parakultural, Medio Mundo Varieté y Bolivia fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires. Desde nuestra perspectiva, todas esas acciones experimentales podían leerse como una respuesta política de resistencia, pero también de confrontación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de formas de sociabilidad alternativas a las planteadas por el régimen militar. Una corrosiva y desenfadada movida contracultural que vitalizó la escena cultural de Buenos Aires, en contrapunto con la modalidad desaparecedora de los cuerpos y el efecto atomista sobre la ciudadanía generados por la dictadura.

Sin embargo, a medida que avanzábamos con las interpretaciones sobre la cultura del período, encontrábamos un discurso reiterado que agrupaba el arte en dos zonas bien diferenciadas. Parecía que en los ochenta había habido un arte político y otro arte apolítico, acusado de frívolo y hedonista. A este último grupo pertenecían las experiencias estéticas y

performáticas que ocurrían en la noche del *under*. Desde las pinturas expresionistas hasta los nuevos estilos musicales, pasando por las prácticas vestimentarias extravagantes y andróginas: todo parecía estar teñido con la misma acusación de superficialidad y descompromiso. Y esa acusación provenía tanto desde las posiciones más conservadoras como desde las más progresistas del campo cultural y del campo político.

Comenzamos a pensar entonces en nuevas formas de subjetivación que desafiaban no sólo la construcción de una subjetividad atemorizada y fragmentada por parte de la dictadura, sino también las formas de subjetivación militante propias de los partidos de izquierda y las organizaciones de la lucha armada. El Indio Solari decía, en plena dictadura, que la misión de su grupo era proteger el estado de ánimo. El artista Roberto Jacoby, por su parte, hablaba de una "estrategia de la alegría"[2] que buscó potenciar las posibilidades de los cuerpos paralizados frente a la feroz estrategia de aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado. Nos parecía entonces que la clave para responder nuestras preguntas se hallaba en esa actitud —que fue también una decisión— compartida por los protagonistas de esas experiencias acusadas de frívolas y superficiales: procurarse un buen estado de ánimo, recuperar la alegría, bailar, pasarla bien a pesar de todo (y contra todo).

Ahora bien, somos conscientes de que la alegría no es en sí misma política y que los significados nunca son fijos ni cerrados. Sabemos, desde Michel Foucault, que los elementos discursivos circulan en un universo de relaciones de fuerza que en distintas coyunturas pueden reconfigurarse. Los discursos (pero también los silencios) "no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. El discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta".[3] En ocasiones, los discursos producen y refuerzan poder. En otras, pueden minarlo y vulnerarlo, tornalo frágil e incluso reencauzar sus flujos.

2 Roberto Jacoby, "La alegría como estrategia", en *Zona Erógena* 43 (2000), 7.

3 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 123.

En este sentido, nos interrogamos por la palabra de quienes consideraron la alegría como un objetivo político en esos años y reflexionamos sobre su posición marginal dentro del campo cultural de ese período. La utilización de la alegría nos parecía entonces una táctica que, inserta en ese juego de relaciones de fuerza, podía ser disruptiva. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valieron de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción. La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto (micro) política cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas.

ENTREVISTAR: LA INTRUSIÓN BIOGRÁFICA

La principal herramienta con la que contamos, en el marco de nuestra estrategia de investigación sobre ese denso y traumático pasado, fue la entrevista. En el libro *Modo mata moda* compilamos algunas de ellas y también incluimos entrevistas realizadas por otras investigadoras con las que compartimos perspectivas sobre las producciones culturales de la época. Varios fueron los motivos que nos condujeron a optar por el recurso de la entrevista. Primero, porque queríamos reconstruir y visibilizar acciones que, en su mayoría, no habían quedado registradas ni en fotografías ni en videos ni en textos. Los testimonios orales, entonces, eran la fuente que nos permitía reponer, imaginar y complejizar ese escenario que habíamos delineado. Segundo, porque considerábamos importante establecer una escucha respetuosa y activa, comprender la palabra de quienes habían formado parte de esas experiencias, de modo que nos permitiera entablar un diálogo para compartir con ellos nuestras propias impresiones y recuerdos de esos años.



Los Peinados Yoli, Buenos Aires, 1986. Fotografía de Carlos Giustino Aspix.

Como puede notarse, toda la investigación fue concebida como un trabajo sociológico pero también político en el cual resultaba insostenible la máxima epistemológica que propone una distancia aséptica con el objeto de estudio. Sabemos que, como investigadoras, formamos parte de un espacio que tiene una dinámica propia, con agendas de temas y formas de estudiarlos, con tiempos de apertura a nuevas búsquedas o repliegues sobre ideas ya cristalizadas, que varían sensiblemente según cada coyuntura socio-política particular. De allí que decidimos poner a jugar, en todas las entrevistas, nuestra posición ideológica y nuestra fuerte implicación afectiva con ese tramo de la historia argentina, tratando al mismo tiempo de preservar cierto grado de autonomía que nos permitiese imprimir nuestra singular mirada sobre el tema.

Si bien nuestro trabajo no tenía pretensiones historiográficas, Walter Benjamin nos ofrecía una imagen sumamente rica para pensar esa intromisión que hacíamos a los recuerdos: es la figura del trapero que deambula buscando los desechos en pos de lo que ha sido descartado, ser "trapero de la historia" o "trapero de la memoria"[4] es el trabajo del historiador, que en su tarea de rastrillaje comprende el valor que tiene encontrar aquello que ha quedado despedazado por el tiempo o la memoria. En cierto modo teníamos la sensación, junto a nuestros entrevistados, de estar cumpliendo esa tarea: la de un rescate que nos permitía repensar el pasado reciente para producir junto a estos hallazgos una nueva cadena de significados.

ARCHIVAR: RELATOS Y OBRAS-DOCUMENTOS

A medida que se sumaban los testimonios, vimos crecer la cantidad de fotografías, recortes de diarios y revistas, invitaciones, panfletos y casetes que espontáneamente llevaban a las entrevistas. Así, fuimos acumulando viejos documentos, fotografías, recortes de diarios y revistas, fotocopias que hicieron las veces de invitaciones a muestras o recitales, algunas grabaciones de radio y unas pocas cintas con videos realizados

4 Walter Benjamin, *Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1972), 98.

en esos años. De pronto, comenzamos a notar que ese cúmulo de fuentes podía convertirse en un archivo. También reparamos en el hecho de que si algo tiene de particular el archivo que constituimos es el carácter fragmentario, precario y disperso de las piezas que lo componen. Cada uno de los artistas había aportado algo: un recuerdo, un registro, una reminiscencia de aquella época que escondidos en un cajón esperaban su tiempo para ser mostrados desafiando el deterioro de los años.

Tuvimos que asumir, entonces, que nuestra colección de documentos estaba marcada por la falta: el archivo hablaba al mismo tiempo de un hallazgo y de una pérdida. Accedíamos por primera vez a materiales que hasta entonces habían sido invisibles (e invisibilizados) no sólo por el poder político o la academia, sino también por los propios protagonistas de las experiencias *under*, que hasta ese momento no les daban valor o no los miraban estratégicamente. Esto conllevó una serie de acuerdos y negociaciones (no exentos de tensión) sobre los modos en que estos registros serían nombrados, exhibidos, conservados y archivados. Por otra parte, la aparición de esos documentos nos enfrentaba con todos esos otros materiales que no estaban, que se habían perdido o malogrado para siempre. La pérdida, la desaparición y la ausencia son rasgos constitutivos del archivo del *under* de los ochenta (¿acaso no lo son de todos los archivos?).

La exposición *Perder la forma humana*[5] actuó como un espacio catalizador de esos materiales. Invitadas por Ana Longoni, nos sumamos al proyecto grupal de investigación impulsado por la Red Conceptualismos del Sur. La reactualización en el presente de aquellas experiencias implicó para los artistas una visibilidad inusitada y en algún sentido la exposición supuso un salvataje. Sin ninguna pretensión de exhaustividad pero con un objetivo claro, la muestra trajo al presente no sólo de quienes fueron sus protagonistas, sino de la sociedad en su conjunto, fragmentos olvidados de la historia.

5 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012); Museo de Arte de Lima (2013) y Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires (2014).



Omar Chabán y Sergio Aisenstein en Café Einstein, Buenos Aires, 1982. Cortesía de Archivo Rafael Bueno.

COMPRENDER: MEMORIAS SUBTERRÁNEAS

Las conversaciones con los artistas activaron en ellos recuerdos de aquellas experiencias que los tuvieron como protagonistas. Pero ¿qué podía conservarse de ellas a la hora de ser relatadas? ¿Estaríamos en condiciones de captar lo que se disolvía cuando las palabras intentaban dar forma a lo vivido? Como en una travesía, partimos desde un tiempo presente para buscar, en las huellas del pasado, la restitución de lo que en el recuerdo se fue despedazando. Cuando les pedíamos a nuestros entrevistados que evocaran sus recuerdos, muchos de ellos alegaban por momentos no recordar con precisión y siempre sugerían el nombre de otra persona que seguramente completaría aquello que ellos intentaban recordar. Esta repetida situación nos desafiaba a estimular que el recuerdo se apropiara de ellos y, por fortuna, esto sucedió en todos los casos.

También fueron apareciendo escombros sepultados que nos hablaban del vestigio social de una coartada, un olvido. Como si hubiera un resto inolvidable en la vida que se olvida, un recuerdo involuntario de lo que una sociedad hubiera preferido perder en el camino. ¿Qué era lo que no quería terminar de revelarse y se escondía como un secreto para no ver? Aparecía de este modo la necesidad de agudizar nuestros sentidos. Nos enfrentábamos acaso a la escucha de una clausura que tomaba la forma del secreto social, en el que tal vez la culpa por sentir dicha en medio del padecimiento de los otros contribuía a su olvido. De alguna forma la necesidad de recordar es tan necesaria como la del olvido; la pregunta que surgía entonces para nosotras era qué se permitían recordar u olvidar nuestros entrevistados.

Si memoria y amnesia forman parte de esa pugna: ¿De qué deberíamos acordarnos? ¿Qué podemos autorizarnos a olvidar?[6] Nunca son iguales las condiciones sociales y políticas en las cuales se produce el acto del recuerdo y del olvido y la memoria constituye un territorio a ser disputado, un espacio vivo que da cuenta de las tensiones de cada momento histórico. En Argentina, con el retorno de la democracia, fue prioritario

6 Yosef Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", en Y. Yerushalmi *et al.*, *Usos del olvido* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1989), 16.



Programa del Centro Parakultural, 1986. Cortesía de Omar Viola.

que la memoria estuviera lo más viva posible para no repetir lo sucedido en los años de la dictadura. Entonces, fueron los organismos de derechos humanos los que se dieron a la tarea de abrir la escucha social, articulando los relatos de lo sucedido con aquello que podía volverse inaudible para la sociedad. En esa primera elaboración de la experiencia traumática de la dictadura tuvo una fuerte primacía el lugar de las víctimas —desanclada de su militancia política— y la visión del horror.

A medida que se fue distanciando el tiempo histórico de los acontecimientos, nuevos relatos aparecieron de la mano de otros actores sociales (los hijos de los desaparecidos, los exmilitantes, los exiliados, entre otros). Ellos permitieron la irrupción y confluencia de nuevas miradas como horizontes posibles de interpretaciones, poniendo a circular sus propias voces sobre un pasado que se encuentra "en permanente proceso de actualización".[7] En este renovado escenario de escucha, los testimonios de los artistas nos permitían acceder hoy a aquello que en otro momento no afloró a la superficie del recuerdo. Cuando lo prioridad fue sacar a la luz las atrocidades cometidas por la dictadura, no parecía ser el momento adecuado de visibilización de los espacios de disfrute y resistencia festiva.

Haciendo referencia a las experiencias traumáticas vividas en situaciones límites, Michael Pollak piensa cómo esas vivencias se transfiguran en modos de recordar y olvidar que quedan relegados a una periferia marginal, en la que se dirimen entre lo decible y lo indecible. A veces el momento histórico llega y "lo no dicho", que se encontraba suspendido a la espera de un contexto adecuado de escucha, toma por asalto el espacio público: son las "memorias subterráneas" que salen a la luz luego de haber permanecido a la espera de las condiciones necesarias para que lo indecible sea escuchado.[8]

7 Marina Franco y Florencia Levín, "El pasado cercano en clave historiográfica", en M. Franco y F. Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 31.

8 Michael Pollak, *Memoria, olvido y silencio* (La Plata: Al Margen Editora, 2006), 18.

En este sentido, pensamos esas guaridas *underground* que fueron el refugio de los artistas en aquel contexto devastador como el espacio de memorias subterráneas. ¿Acaso fue que la experiencia gozosa que los encontró en aquellas guaridas se había vuelto un olvido en medio de tanto dolor o fue tal vez un silencio acallado a la espera de mejores condiciones de escucha? Se volvió un imperativo para nosotras "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo"[9] y escuchar lo acallado cuando pasábamos ese cepillo sobre la memoria festiva de aquellos años signados por el terror. Proponemos, entonces, recuperar los documentos y los relatos como un conjunto de memorias *under* que componen coralmente una suerte de contra-cartografía del recuerdo/olvido, donde paradójicamente lo que durante largo tiempo no encontró ámbitos de escucha no fue el terror sino la fiesta, no fue el cuerpo supliciado sino gozoso, no fue la tristeza sino la alegría.

9 Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: ARCISLOM, 1995), 53.

GRÁFICA Y MOVILIZACIÓN ESTUDIANTIL EN CHILE. LAS LUCHAS DEL PRESENTE, LAS TAREAS DEL ARCHIVO

JAVIERA MANZI

Luego de cada marcha, concentración, acto público o conmemoración lo que queda son los papelitos. A veces también los rayados en los muros, el olor a plástico quemado que dejan las barricadas o la irritación en los ojos por el gas lacrimógeno que se mantiene suspendido en el aire durante las horas que siguen. La presencia de cualquiera de estos signos es señal ineludible de que ese lugar, esa calle, hace unos instantes, fue tomada por la manifestación. Lo que sobrevive son los desechos, y es entonces la mirada de trapero, como plantea Benjamin,[1] la que repara en aquellos restos de la ebullición que ya en silencio aguardan aquí y allá como el testimonio impreso de los gritos que se acallan. Por ese intervalo de tiempo —entre el curso de los manifestantes y la arremetida de la limpieza municipal—, las calles aparecen como un *archivo* espontáneo del movimiento social. Pero muy pronto el agua de las mangueras, las escobas en las aceras y las espátulas con que se desprende el papel con engrudo despejan toda señal de lo ocurrido. Parecería entonces que las cosas vuelven a su lugar, o casi.

1 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

El rápido restablecimiento del orden público: los autos circulando en sus recorridos habituales, el comercio reanudado, los transeúntes camino al trabajo y la imagen de muros y paraderos que vuelven a ser pintados de blanco parecieran indicar que una vez que termina el momento de la protesta, se impusieran la higienización y el olvido. La presencia ominosa de los papeles desperdigados nos recuerda tanto la cercanía con lo que acaba de acontecer como la fragilidad de los vestigios de las luchas del presente. Los grupos responsables de la elaboración de afiches, volantes y boletines suelen agotar hasta la última copia en su circulación y distribución por las manifestaciones, de modo que gran parte de estos impresos queda sin ejemplar de conservación. Pareciera entonces que frente al apremio de la contingencia y el apuro de la movilización, el trabajo de archivo (el ejercicio de preservación, organización y contextualización documental) queda siempre fuera de lugar, fuera de tiempo. Frente a esto, cabe preguntarse: ¿cuál es el lugar del archivo dentro de un movimiento social? Y por cierto, ¿cuáles son las formas de documentación de un cuerpo social en movimiento?

Como Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil[2] hemos instalado estas inquietudes buscando ampliar aquel intersticio entre calle y archivo, entre el pulso de la protesta y los tiempos de las memorias colectivas que se fraguan en la marcha. En el curso de un trabajo interdisciplinario e investigación militante, hemos iniciado tanto el rescate y estudio de la práctica gráfica a lo largo de los distintos momentos de la historia del movimiento estudiantil chileno, como la constitución de una colección de afiches y volantes en el Archivo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. A continuación, abordaré una primera lectura crítica sobre la relación entre gráfica y política en el contexto de las luchas por la educación, y luego, a partir de la propia experiencia del Núcleo, me referiré a las inquietudes y posicionamientos respecto de la posibilidad de un lugar para un archivo presente y movilizador.

2 El núcleo está conformado por María José Yaksic, Matías Marambio, Isidro Parraguez, Carolina Olmedo, Cristián Vargas, Mariela Gatica y Javiera Manzi.

LA ESTELA GRÁFICA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

Para los jóvenes de nuestra generación, la experiencia histórica de movilización y politización colectiva atravesó nuestras biografías. En 2011, durante la llamada Revolución estudiantil, se cristalizaron los esfuerzos de más de una década de agrupamientos que hicieron posible la configuración de una lucha común por el derecho a la educación pública, gratuita y de calidad. Desde fines de la década de los noventa, la demanda por recuperar los derechos sociales perdidos en diecisiete años de dictadura dio paso a un periodo de crisis y desgaste continuo de la hegemonía neoliberal. Con la irrupción de miles de estudiantes organizados marchando en las calles y cientos de liceos bloqueados por sus alumnos, la idea de estabilidad del proceso de transición democrática comenzó a resquebrajarse y a evidenciar el peso de sus legados autoritarios.

Los acontecimientos del 2011 no habrían sido posibles sin la historia de movilizaciones que comenzó a desplegarse diez años antes, con el Mochilazo de 2001, en que estudiantes secundarios (de mochila y uniforme) salieron a marchar en contra del aumento de la tarifa al transporte escolar. Cinco años después, y con mayor fuerza aún, la Revolución pingüina de 2006 incorporó a las marchas la toma de colegios como uno de sus principales repertorios de protesta contra la Ley Orgánica Constitucional de la Enseñanza (LOCE), promulgada durante la dictadura y publicada el último día del mandato de Pinochet, donde se establecía la libertad de enseñanza de sostenedores privados y la municipalización de la educación pública escolar. Hacia el 2011, la masividad y creatividad de la *primavera estudiantil* marcó quizás el hito disidente más significativo en la crisis del consenso neoliberal gobernante. Desde entonces, el despliegue de este ciclo de politización ha devenido en cruces y articulaciones con otras luchas y demandas que atraviesan el mundo docente, el movimiento feminista —desde la disputa por la educación no sexista— y el movimiento mapuche; más recientemente, también ha unido fuerzas con la organización de trabajadores y jubilados contra el sistema privado de pensiones.

Este recorrido de disputas colectivas ha dado lugar a un vasto paisaje de intervenciones callejeras. En un desvío con respecto al repertorio tradi-

cional de la acción colectiva en Chile, las marchas estudiantiles se han caracterizado por la incorporación de estrategias creativas de acción en el espacio público tales como la carnavalización de los mecanismos de protesta, las performances y las *flashmobs*[3] que cortan la cotidianidad y como plantea Marambio "quitan solemnidad a los usos del espacio público",[4] la impresión itinerante de serigrafías y la presencia de brigadas gráficas que empapelan el curso de las manifestaciones. Es precisamente sobre estas dos últimas expresiones de ocupación pública gráfica, tanto en la producción como en su despliegue en marchas, que hemos centrado el trabajo de recopilación y análisis de la colección Gráfica y Movilización Estudiantil.

Dentro de la heterogeneidad técnica, visual e ideológica de los materiales gráficos compilados, es posible distinguir dos modulaciones principales de la relación entre gráfica y política. Por una parte, es claro el impulso comunicacional de centros de alumnos, federaciones y organizaciones políticas de estudiantes que potenciaron el desarrollo gráfico de circulación impresa masiva (por lo general en *offset*) y virtual dentro de sus campañas de agitación y propaganda. Por el otro, se advierte la politización de la gráfica a partir de la práctica de estudiantes de diseño, arte y autodidactas. En este segundo caso, se trata de talleres, colectivos y brigadas cuyo modo de inserción en la movilización se expresa principalmente desde este quehacer estético-político que les identifica con el oficio manual, en especial con la serigrafía y la xilografía.

Como herramienta comunicacional estudiantil, la gráfica aparece tempranamente, durante los primeros años del dos mil, cuando los grupos

3 *Flashmobs*, en su traducción al castellano *multitud relámpago*, son acciones inusuales y colectivas concertadas en el espacio público. Durante el 2011 se realizaron coreografías de canciones pop estadounidense tal como el "Thriller por la educación" y "Judas" de Lady Gaga o acciones como la corrida alrededor de La Moneda por 1800 horas en alusión a los 1800 millones de dólares anuales estimados para financiar la educación gratuita chilena por un año, entre otras.

4 Matías Marambio, "Movimiento estudiantil: jóvenes y espacio público", en Ana Niria y Camila Valdés, (comps.), *Juventud y espacio público en las Américas. I Taller Casa Tomada* (La Habana: Casa de las Américas, 2016), 105.

estudiantiles autónomos emergentes hicieron de ella uno de sus principales medios para difundir las demandas y actividades bloqueadas por el cerco mediático de la prensa dominante. En este marco, las redes sociales a través de internet (en cada una de sus generaciones, entre ellas Fotolog, Blogspot, Facebook, Instagram y Twitter, entre otros) fueron uno de los principales medios de difusión y viralización social de reivindicaciones que entremezclaron la cultura pop con la política, comunidades virtuales y experiencia vivida. En el caso de muchas de las organizaciones más pequeñas, su difusión no se traspasa al papel, sino que se comparte, circula y conserva en digital. Junto con esto, la fotocopia y la impresión industrial en *offset* han sido los principales medios de reproducción de diseños concebidos para una circulación impresa de largo alcance. Una de las características que distingue al movimiento estudiantil de otros movimientos sociales es precisamente su articulación a nivel nacional: a través de confederaciones que vinculan universidades y liceos de distintas regiones del país se acuerdan días de movilización, estrategias de acción y, entre otras tareas, la distribución de afiches con tirajes de miles de ejemplares. La masividad de la producción gráfica confederada ha permitido la emergencia de imaginarios y lenguajes visuales comunes a lo largo del país. La complejidad de esta tarea ha sido asumida por grupos al interior de las federaciones que se han especializado e incluso profesionalizado en las labores de diseño y estrategia comunicacional. En el caso de la Universidad de Chile, el fenómeno aparece con la conformación de lo que fuera la Secretaría Abierta de Comunicaciones, y luego, de manera más estable al interior de la federación estudiantil, la Comisión de Comunicaciones, integrada por estudiantes de diseño y otras carreras. En el caso de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES), la organización optó por trabajar con un diseñador militante que diseñó sus afiches oficiales durante varios años, y quien firma bajo el nombre de La Éspora Creatividad.

El alcance de la circulación impresa y digital ha permitido la difusión de un repertorio visual común, con iconografías y una estética reconocibles por estudiantes de distintas universidades y colegios. Tal es el caso del emblemático pingüino —en alusión al uniforme de los estudiantes secundarios—, que se convirtió en un ícono generacional que renovó

el imaginario visual del sujeto de izquierda. A la figura del pingüino se suma la presencia de una iconografía que rescata elementos que pueblan el mundo de la vida estudiantil tales como sillas, pupitres, lápices de grafito, mochilas y señaléticas de tránsito para cuidar el paso de escolares.

Desde una práctica que se distingue de la anterior como un activismo gráfico desde los oficios artesanales, colectivos de estudiantes de arte, diseño y autodidactas llegaron a conformarse a lo largo de estos últimos años bajo una reivindicación del gesto manual sobre la reproducción industrial, recuperando la serigrafía y la xilografía. Grupos como el Taller de Serigrafía Instantánea, Estudiantes por Chile, Taller Mano Alzada, la Brigada de Propaganda Feminista, Ser & Gráfica, Seri–Insurgentes, Xilo Blanco y Negro, y Ara Xilos, entre tantos otros, son algunos ejemplos. El uso de estas técnicas de impresión, junto con la visualidad de trazos gruesos y colores planos que rescatan estos colectivos, se enlaza con la potencia visual de la tradición del cartel político chileno de las décadas de los setenta y ochenta, así como con otras experiencias de gráfica política como el Taller Popular en el París de 1968, el cartel cubano y, de manera más local, las xilografías de la Lira Popular.

En el caso de la serigrafía, su economía de recursos y facilidad de traslado ha permitido que colectivos como Serigrafía Instantánea y la Brigada de Propaganda Feminista se instalen con sus tintas, bastidores y racletas en medio del recorrido de la marcha, para invitar a quienes lo deseen a estampar algún diseño-consigna sobre un pliego de papel o, si lo prefieren, sobre su propia vestimenta. El ejercicio de impresión no toma más de unos segundos, un acto instantáneo donde se apoya el peso sobre el bastidor y quien está enfrente pasa la tinta para dar resultado a una pieza que encarna aquel instante de apoyo mutuo que se repite una y otra vez con los siguientes manifestantes. La idea es que quienes lleven puesto el estampado pasen a ser soportes vivos de propaganda callejera expandiendo el recorrido y el momento de las consignas más allá de su trazado original.

En este contexto, la gráfica no existe sólo como soporte sino también como una práctica visual colectiva. Durante las marchas, es común

encontrarse a grupos vestidos de overol empapelando los muros con serigrafías, ayudados de escobas y carros con engrudo. En el camino, arman efímeras estructuras humanas para llegar a los puntos más altos de vallas publicitarias y edificios comerciales. De principio a fin, estos cuerpos colectivos avanzan junto a la marea de manifestantes, reterritorializando la ciudad. La ocupación temporal de las calles permite a su vez liberarlas del dominio policial, al permitir que la adhesión de afiches deje de ser una actividad nocturna, a escondidas, para ser realizada a plena luz del día bajo la seguridad que otorga ser parte y disolverse dentro de la manifestación. Este mismo gesto de disrupción se intensifica en la experiencia y obra de colectivas de gráfica feminista, para quienes tanto las calles como los cuerpos son campos de batalla. En su actividad toma forma la subversión feminista y sin partido de la emblemática figura del brigadista de los años sesenta. En estos casos al despliegue en muros públicos se suma el empapelamiento y emplazamiento a instituciones y comercios con prontuarios machistas, así como a la publicidad y las vitrinas que contengan imágenes que cosifiquen personas o reproduzcan un imaginario sexista. De este modo, el despliegue de afiches no es ya sólo la marca de los recorridos sino también un dispositivo de intervención y denuncia feminista. La presencia de estas piezas genera por otra parte, la contracara de la representación de las mujeres en el espacio público, con consignas como “Las secundarias también abortamos”, “La principal arma es el amor entre mujeres”, “No soy muñeca de nadie” y, en una brillante inversión del verso nerudiano, el afiche donde todo tipo de mujeres salen de la boca de una para decir “Mujer, no me gustas cuando callas”. En el contexto de un país donde aún se penaliza el aborto, con una de las más altas tasas de femicidios de la región y donde el acoso callejero es celebrado como patrimonio popular, estas colectivas han logrado instalar y expandir el ciclo de movilizaciones estudiantiles hacia la disputa contra el patriarcado *en la casa, la cama y la calle.*[5]

5 En alusión a la consigna del movimiento feminista en la década de los ochenta en Chile, quienes reivindicaban la lucha por la democracia en la casa, en la cama y en la calle.

DE LA CALLE AL ARCHIVO

Afiches y volantes de múltiples formatos y dimensiones se arrojan diariamente a la basura, quedan cubiertos con la pintura blanca de la municipalidad, olvidados en *blogs* caducos o simplemente perdidos entre los muebles del taller donde fueron producidos. Son piezas recientes, material gráfico que se produce diariamente y cuya conservación tal vez pocos entiendan como una necesidad. Enfrentados a la amenaza de la pérdida de la huellas y el vestigio de las luchas estudiantiles de las que fuimos parte, en 2016 un grupo de estudiantes e investigadores constituimos el Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil con el fin de contribuir a la conservación, investigación y visibilización de la producción de este ciclo de protestas. Para ello, contamos con la colaboración del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile y del Archivo de la Federación de Estudiantes de la misma universidad (AFECh). Este archivo, único en su tipo en el país, ocupa una de las salas de la casa de la Federación, donde un equipo de archiveros y estudiantes voluntarios organiza, documenta y resguarda documentos vinculados a la historia de la Federación desde su fundación en 1906. Fundado en 2008, el archivo se plantea como el "primer centro patrimonial documental de estudiantes chilenos, el cual no sólo es el portador de la memoria del movimiento sino parte del mismo".[6]

A lo largo de estos primeros años de trabajo, y luego de habernos constituido inicialmente en el marco de la exposición *A la calle nuevamente. Gráfica y Movimiento estudiantil en Chile*, realizada en Casa de las Américas, La Habana en 2016, hemos dado inicio a la conformación de un equipo y de una colección. En una primera etapa, y dando continuidad a esfuerzos de investigaciones anteriores,[7] hemos seguido recopilando

6 Equipo Archivo y Centro de Documentación FECH, "Génesis y breve historia del archivo y centro de documentación de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile", en *Archivos, memoria y movilización. Archivo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile* (Santiago: Archivo y Centro de documentación FECH, 2012), 23.

7 Tal como la recopilación e investigación iniciada por Yovely Diaz para la exposición *Hasta las masas*, realizada en la Facultad de Artes de →

cerca de quinientos afiches y panfletos en papel y en soporte digital realizados desde el 2001 hasta hoy; asimismo, hemos organizado la donación de diez grupos gráficos[8] que conformarán parte de la colección Gráfica y Movilización Estudiantil. En este proceso nos hemos vinculado con creadores y arcontes populares que en distintos momentos asumieron la responsabilidad de acopiar materiales que conocieron en el momento mismo de su producción o circulación. Hoy todos ellos forman parte de la comunidad del archivo. Nuestro interés es que éste sea un espacio cercano y útil para quienes hoy están produciendo, investigando y creando desde el movimiento estudiantil. De este modo, nos interesa instituir la práctica de archivar como una labor permanente, como parte de la conciencia de trabajo de productoras y productores que, además de aprender técnicas de conservación en sus propios talleres, vayan archivando —guardando, identificando, clasificando, describiendo— copias de afiches y volantes, tanto impresos como virtuales, en este espacio. La potencia de estas relaciones de complicidad, confianza y afectividad política son las que han convertido —y, esperamos, sigan fortaleciendo— este archivo en una contribución al fortalecimiento de la memoria colectiva desde adentro.

En la actualidad, el mundo archivístico está viviendo un proceso de apertura y transformación de sus paradigmas. Ante la pregunta por el lugar del archivo, o más bien de los archivos —en ese plural que nos remite a la experiencia antes que a la entelequia como señala el archivista canadiense Terry Cook[9]—, aparecen nuevas formulaciones que interrogan la relación entre archivos y poder, entre documentación e historia oficial. Como plantea la archivera Paulina Bravo, "no podremos reconstruir el pasado sólo con la memoria emanada de los centros de poder [...]

la Universidad de Chile. *Hasta las masas: diez años de revolución estudiantil*, Universidad de Chile, 2016. [N. de las e.]

8 Éstos son: Serigrafía Instantánea, Brigada de Propaganda Feminista, Ara Xilos, Vamos Construyendo, La Espora Creatividad, Izquierda Autónoma, Seri-Insurgentes, Ser & Gráfica, Taller Mano Alzada y Estudiantes por Chile.

9 Terry Cook, "Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms" *Archival Science* 13, (junio 2012), 85-93.

debemos posicionar nuestros archivos como prueba de existencia de la multiplicidad de relatos que dan cuenta de las luchas actuales".[10] En la actualidad, paralelo al giro archivístico que ha modulado las prácticas y operaciones del arte contemporáneo, la archivística ha tenido su propio giro hacia un paradigma postcustodialista. Éste redibuja el rol tradicional de archiveras y archiveros de la era custodial en tanto guardianes pasivos, para pasar a concebirlos como agentes activos con una responsabilidad ética en la creación, rescate y gestión de documentos que solían quedar fuera de lugar.[11]

Vuelvo entonces al comienzo, a ese momento inmediatamente después de las marchas, cuando aún se acumulan las huellas de lo sucedido. Éste es el que imaginamos como el momento instituyente para el archivo de un movimiento social o, dicho de otro modo, para la práctica de una archivística *situada* en medio de la ebullición. Las tareas que asumimos como generación en la transformación del presente han de concebir también la responsabilidad de resguardar los elementos que nos permitan reconstruir la memoria de estos procesos, las pruebas de su existencia. Pienso entonces en cómo se actualiza la figura gramsciana del intelectual orgánico, cuyo compromiso con la comprensión y transformación hegemónica se extiende a la práctica de archivo en las luchas actuales, al lugar de investigadoras y archiveras orgánicas en el movimiento social.

Al salir a las calles nuevamente, miles de estudiantes, profesores y funcionarios no sólo han hecho público su descontento y la demanda por el derecho a la educación; también han exigido su derecho a la ciudad, a la vida digna, a la educación no sexista y, cómo no, al derecho a cuidar la propia historia, el derecho al archivo. Quienes hemos investigado el rastro de luchas pasadas, bien conocemos el peso que acarrea la historia oficial sobre las memorias en disputa, así como la dificultad de reconstruir experiencias de las que no queda registro o analizar documentos

10 Paulina Bravo, "Archivar las luchas del presente contra la memoria del poder", *Rufián Revista* 27, (enero 2018), 15.

11 Véase Cook, "Evidence, memory, identity, and community…", 85-93.

faltos de toda referencia. No queremos ser testigos de esta repetición. Ni que, como ha ocurrido antes, afiches y panfletos sean absorbidos por una revalorización fetichista tardía y descontextualizada, o bien que prevalezca el descuido, la amnesia social o el borramiento siempre inminente de momentos revulsivos.

Archivar el presente nos resulta una tarea ineludible, pues es sentar las bases, y las fuentes, para la reconstrucción de las trayectorias, ciclos y contradicciones que entraman los movimientos sociales. Significa asumir la responsabilidad de la historia antes de su desenlace, antes de que la educación en Chile sea nuevamente un derecho, antes de que las utopías que hoy nos movilizan se agoten o incluso transmuten, esperemos, en realidad vivida. Pero sobre todo, antes de que sean otros quienes reescriban, regulen u omitan las memorias de la transformación, como se ha repetido tantas veces en nuestra historia.

CONTRA EL EXTRACTIVISMO DE ARCHIVO: LA EXPERIENCIA DEL ANARCHIVO SIDA

AIMAR ARRIOLA (CON APORTACIONES DE NANCY GARÍN Y LINDA VALDÉS)

Dedicado a la memoria de Miguel Benlloch (1954-2018)

Anarchivo sida es un proyecto de investigación y producción de archivo sobre las respuestas culturales a la crisis del VIH/sida que se enfoca en España y Chile. Iniciado en 2012-2013 junto con mis compañeras Nancy Garín y Linda Valdés, Anarchivo sida aborda el VIH/sida no sólo como una epidemia médica, sino como un cambio de paradigma visual, afectivo y económico. A lo largo de estos años el proyecto ha seguido diferentes metodologías y tomado distintas formalizaciones, tales como la celebración de encuentros y conversatorios, la organización de seminarios y talleres, la publicación de textos, un libro, una plataforma web y la curaduría de tres exposiciones.[1] Una de las hipótesis de partida de

1 Anarchivo sida se inició de manera formal en el contexto de las Residencias de investigación 2012-2013 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aunque los antecedentes del proyecto se sitúan en un programa de actividades celebrado en Santiago y Concepción, Chile dos años antes. El grupo de trabajo inicial lo componían personas de diferentes seroestatus. Hasta la fecha Anarchivo sida se ha presentado como exposición en dos ocasiones: en Tabakalera, San Sebastián (2016) y en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid (2017), esta última en el contexto del programa “El porvenir de la revuelta” dirigido por →



Vista de instalación. Exposición *Anarchivo sida,* Tabakalera, San Sebastián, 2016. Dispositivo de exposición: Carme Nogueira. Fotografía: Juantxo Egaña.

la investigación del Anarchivo sida era que las prácticas de archivo son centrales en el conjunto de las respuestas culturales al sida. Por *prácticas de archivo* me refiero aquí a dos cosas:

1) Por un lado, al variado conjunto de estrategias y experiencias dirigidas a documentar los esfuerzos activistas contra el estigma en torno al sida y la nefasta gestión oficial en las primeras dos décadas de la pandemia; los esfuerzos por documentar la lucha activista por parte de los propios activistas, con fines educativos y de comunicación, pero también de preservar cierta memoria colectiva en tiempo real, que en muchos casos tuvieron al video como principal soporte. En este sentido, una de las tesis de nuestra investigación es que el medio del video, los videos producidos en respuesta a la crisis del sida, son el auténtico *archivo del sida*.[2]

2) Por otro lado, por *prácticas de archivo* en torno al sida, nos referimos al variado conjunto de producciones artísticas y curatoriales que en años recientes han vuelto a mirar al legado político de los primeros activismos y las respuestas culturales al sida con la intención de reactivar esa memoria en el presente y señalar, entre otras cosas, que la crisis del VIH no ha terminado. Se trata de un periodo, iniciado en torno a 2010, al que el escritor, activista y amigo Ted Kerr se ha referido como "an AIDS crisis revisitation".[3] Nuestro proyecto Anarchivo sida formaría parte de esta *revisión*, entre muchas otras iniciativas que actualmente la trabajan a nivel internacional.[4]

Fefa Vila. El proyecto también incluye la plataforma anarchivosida.org desarrollada junto con Nicolas Malevé.

2 Véase *El vídeo como contra-archivo del sida*, programa de video comisariado por Aimar Arriola y Nancy Garín en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 diciembre de 2013. Disponible en museoreinasofia.es/actividades/video-como-contra-archivo-sida

3 Theodore (Ted) Kerr, "Time is not a Line: Conversations, Essays, and Images about HIV/AIDS Now", en *We Who Feel Differently*, 3 (otoño 2014), wewhofeeldifferently.info/journal.php#TOP

4 La riqueza y diversidad de los proyectos involucrados con esta reconsideración de la crisis del sida se hicieron patentes durante la →

No obstante, es nuestra opinión que gran parte de estos proyectos de revisión de la crisis del sida siguen privilegiando a los Estados Unidos y a las experiencias vividas por hombres cis gay blancos. A nosotras nos parece urgente descentrar esas lecturas prestando atención a contextos que nos quedan más cerca, de los que provenimos o en los que hemos vivido, como Chile o el Estado español, así como a las experiencias de colectivos de mujeres, sujetos lesbianos o comunidades originarias, a menudo ausentes en las historias hegemónicas del sida. En la tarea de repensar y descentrar la historia y el presente de la crisis del sida, también nos parece urgente atender al lugar que las vidas no humanas tienen en el conjunto de significados en torno al VIH, como por ejemplo, el papel de los animales en las primeras construcciones científicas y mediáticas en torno a la pandemia.

A partir de la experiencia del proyecto Anarchivo sida, en este texto quiero sugerir que uno de los modos en los que el modelo del anarchivo cuestiona y contesta a la dimensión normativa del archivo es cortocircuitando la economía de la apropiación extractivista asociada al archivo. El término *anarchivo*, que da nombre al proyecto, era sugerido por Jacques Derrida para apuntar a la imposibilidad misma del archivo; el anarchivo como un modelo conceptual que problematiza las pretensiones de totalidad enciclopédica y unidad del archivo. Por su parte, el término extractivismo se refiere a la forma de acumulación capitalista basada en la extracción indiscriminada de recursos naturales. El extractivismo es una constante en la vida económica y social de muchos países del sur global y un término central en el vocabulario político de los movimientos sociales y de lucha anticapitalista. Tal y como ha revisado Ramón Grosfoguel, la mentalidad extractivista no es un fenómeno reciente, sino que se sitúa en la larga línea de saqueo iniciada con la colonización europea.[5]

actividad “Other Stories of HIV/AIDS: Culture, History, and the Ongoing Epidemic” celebrada en The Showroom, Londres, en agosto de 2017, organizada por Aimar Arriola, Theo Gordon, Theodore (Ted) Kerr, Conal McStravick, Jaime Shearn Coan y Dan Udy. Disponible en theshowroom.org/events/other-stories-of-hiv-slash-aids-slash-learning-in-a-public-medium-culture-history-and-the-ongoing-epidemic

5 Véase Ramón Grosfoguel, “Del extractivismo económico al extractivismo →

Grosfoguel ha utilizado el término *extractivismo* para referirse a modos de explotación no materiales, como el extractivismo epistémico o de los saberes de un pueblo por parte de otro. Siguiendo esta línea argumental, cabría hablar de la existencia de un *extractivismo de archivo,* que podríamos definir como la extracción y la apropiación de experiencias ajenas en forma de pillaje documental, una dimensión del archivo que remite al sentido original del término en cuanto tutelaje y propiedad, a los que apuntaba Derrida.[6]

Pero frente al extractivismo de archivo otra ética es posible. Citando ideas de Leanne Betasamosake Simpson, escritora, cantante e intelectual indígena del pueblo michi saagiig nishnaabeg de Canadá, Ramón Grosfoguel propone una alternativa a la mentalidad extractivista: la reciprocidad.[7] Tanto Grosfoguel como Betasamosake Simpson se refieren al término *reciprocidad* en su sentido ético, como una igual correspondencia entre unos y otros. Pero, ¿cómo llevar esta ética de la reciprocidad al plano práctico del archivo? Trataré de responder a esta pregunta a partir de la experiencia concreta del Anarchivo sida, un proyecto que propone la necesidad de instaurar una ética de la reciprocidad en nuestras prácticas de archivo, no exento de paradojas.

ANARCHIVO VS. EXTRACTIVISMO DE ARCHIVO

El extractivismo epistémico y el extractivismo de archivo se vinculan estrechamente; el segundo ofrece al primero la materialidad que éste necesita. Siguiendo con la filosofía de la reciprocidad de Betasamosake Simpson y frente al extractivismo de archivo, quiero proponer aquí la

epistémico y ontológico”, en *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 4, (2016), 33-45. Disponible en dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3295

6 Véase Jacques Derrida, *Mal de archivo* (Madrid: Trotta, 1997).

7 Grosfoguel se refiere a una entrevista entre Simpson y Naomi Klein en la que la primera introduce la expresión *extractivismo epistémico*. Véase, Naomi Klein, “Danzar el mundo para traerlo a la Vida: conversación con Leanne Simpson de Idle No More”, *Tábula Rasa*, 26 (enero-junio, 2017). Disponible en scielo.org.co/pdf/tara/n26/1794-2489-tara-26-00051.pdf

urgencia de implementar una política del respeto, de la responsabilidad, en resumen, de la reciprocidad radical en nuestras prácticas de archivo. Betasamosake Simpson habla de “reciprocidad profunda”, como una forma de ser y estar en el mundo. Para Grosfoguel, “vivir bajo el principio de la reciprocidad implica el intercambio justo en las relaciones entre seres humanos y en las relaciones entre humanos y no humanos”.[8] Muchos son los ejemplos de los que podemos aprender. Sin ir más lejos, históricamente, los propios activismos del VIH/sida han hecho frente a la mentalidad extractivista, por ejemplo, resistiéndose a la *extracción* capitalista de sus cuerpos a manos de la biomedicina y la industria farmacéutica. Como sugiere Betasamosake Simpson, en la mentalidad extractivista el cuerpo es un simple recurso, por su capacidad productiva y reproductiva y su potencial de mantener el *statu quo* del sistema extractivista.[9] Frente a esto, gran parte del trabajo de los activismos del sida en las primeras décadas de la pandemia estuvo encaminada a generar un conocimiento recíproco sobre la gestión del cuerpo, por ejemplo, exigiendo a las grandes farmacéuticas multinacionales el tomar en cuenta el conocimiento de la gente seropositiva sobre sus propios cuerpos. Como posible respuesta a cómo llevar esta ética de la reciprocidad al plano práctico y del archivo, quiero señalar un aspecto concreto del proyecto Anarchivo sida que funciona según la lógica de la reciprocidad: la gestión y economía del proyecto.

El régimen bajo el que opera el Anarchivo sida no es el de la apropiación, sino el de la cesión temporal remunerada. Nosotras, Equipo re, el colectivo iniciador del proyecto, no somos propietarias de los materiales y documentos que conforman el archivo. La base del mismo es la confianza que hemos desarrollado con los agentes y colectivos cuyas experiencias y creaciones reúne el Anarchivo, no la propiedad respecto a dichos materiales. En ocasiones, este aspecto tan básico nos ha llevado a malentendidos con museos y centros de arte que han tocado nuestra puerta con la intención de organizar una exposición del Anarchivo sida. A menudo, se da por hecho que la propiedad de los materiales es nuestra y que una exposición del Anarchivo no conlleva gastos de transporte u honorarios por cesión de materiales. Por otro lado, la escala y densidad de las exposiciones que hemos realizado han estado dadas tanto por las características del espacio ofrecido como por el presupuesto disponible.[10] Excepto contadas excepciones, cada material presentado requiere de solicitud previa a su autor o representante, al que siempre ofrecemos una cantidad económica como contrapartida al préstamo, de acuerdo al presupuesto total disponible. En ocasiones, los honorarios por préstamo de material han servido para que los artistas y colectivos prestatarios cuiden de sus propios archivos, como ha sido el caso del colectivo Movimiento por la Diversidad Sexual (MUMS Chile), que reinvirtió el dinero disponible en honorarios para contratar a alguien que pudiera digitalizar parte de sus fondos. Por supuesto, somos conscientes de que hay un nivel de trabajo que nosotras no cubrimos, que es el de salvaguardar el futuro material de las obras y documentos que conforman el proyecto, pero la pulsión detrás del Anarchivo sida no es la patrimonial ni nos consideramos *arcontes* del archivo. Es la calidad de las relaciones afectivas, las experiencias compartidas que hemos desarrollado con los agentes que conforman el Anarchivo, y no el afán de producir acervo, la que da sustento al proyecto.

Frente a la idea del archivo como propiedad permanente, Anarchivo sida explora la posibilidad de un archivo provisional construido sobre la base de la correspondencia, donde a través de distintos soportes, como una plataforma en línea o una muestra temporal, se da forma y acceso a los saberes que vehicula. Un anarchivo no pretende cartografiar, nada más señala, un anarchivo no categoriza sino que apunta posibilidades. La mirada que promueve un anarchivo no es la perspectiva distante de la vista de pájaro sino la mirada próxima del álbum familiar. Así, por ejemplo,

8 Grosfoguel, “Del extractivismo económico…”, 41.

9 Klein, “Dancing the World into Being…”.

10 Un ejemplo gráfico de la mentalidad extractivista que a menudo atraviesa a las instituciones fue un comentario que nos hizo una persona con un cargo de responsabilidad dentro del programa de la ciudad de San Sebastián como Capital Cultural Europea 2016, quien en la inauguración de la exposición allí presentada, nos dijo que “esperaba más, se imaginaba más, hubiera querido más”, en relación con la aparente escasez de los materiales mostrados [siendo que ésta era una investigación en proceso integrada por residuos documentales].



Movimiento por la Diversidad Sexual, (MUMS Chile). Documentos, *flyers*, pósters, fotografías, Santiago de Chile, 1996-2016. Exposición *Anarchivo sida*, Tabakalera, San Sebastián (2016). Detalle de instalación. Fotografía: Juantxo Egaña.

la exposición presentada en Tabakalera, cuyo montaje fue concebido en colaboración con la artista española Carme Nogueira, se compuso de módulos de forma y altura variable, divididos en tres secciones. El escritor vasco Harkaitz Cano sugirió que la forma precaria de la exposición era la única posible para dar testimonio de las vidas y memorias precarias allí presentadas. En nuestro proyecto, la idea de anarchivo se vincula con la idea de exposición; no es una exposición de un archivo previamente constituido, sino que el anarchivo se constituye en el propio proceso de exposición. Es también un proyecto estético porque queremos mostrar lo que no se ve; entendemos el anarchivo como aquello que da a ver lo que no se ve. En conjunto, la exposición reunía contenidos desde mediados de la década de 1980 hasta la actualidad: producciones de artista, documentación fotográfica y en video de performances y acciones activistas, carteles y videos de campañas de prevención, acompañados de cartelas y textos breves. Dichos textos, más que pretender desvelar *la verdad* sobre los materiales presentados, ofrecían comentarios subjetivos y establecían relaciones entre materiales no relacionados *a priori*. Frente a la pretensión de objetividad y de neutralidad del archivo, el modelo del anarchivo no disimula lo subjetivo, lo particular, la ocurrencia, el chisme. El proyecto Anarchivo sida es un ejercicio en el cual asumimos la parcialidad, lo caprichoso, lo ocurrente de aquello que damos a ver.

Quiero plantear algunas posibles limitaciones del proyecto Anarchivo sida en relación con la ética de la reciprocidad o incluso plantear una crítica a la utilización que he hecho aquí del símil extractivista para referirme al archivo. La discusión de Leanne Betasamosake Simpson sobre el extractivismo epistémico ocurre en el contexto específico de la resistencia de los pueblos nativos frente a la extracción y mercadeo de su cultura y saberes. Por lo que tomar su crítica a la mentalidad extractivista y extrapolarla al contexto de un comentario sobre los archivos del sida, puede resultar en sí mismo un acto de extractivismo, o al menos, una flagrante descontextualización en nombre de la libertad académica. Pero en mi defensa basta recordar que el propio origen del archivo como práctica y como institución es colonial, y por lo tanto cualquier comentario sobre el presente del archivo debe tener en cuenta la mentalidad extractivista que lo sustenta. Por otro lado, si como apunta Betasamo-

sake Simpson, uno de los fundamentos del extractivismo epistémico es la acumulación de capital simbólico por parte de quien lo ejerce, me toca reconocer que en el contexto del proyecto Anarchivo sida, somos nosotras, las autoras del proyecto, las que concentramos una mayor acumulación de capital simbólico.

CODA: LOS CUARZOS DE MIGUEL U *OTROSYYO*

Atendiendo a la lógica de reciprocidad que anima el Anarchivo sida, quiero terminar dando espacio al otro. El activista, artista y productor cultural español Miguel Benlloch es uno de los agentes centrales del proyecto Anarchivo sida. En sus acciones performanceras ha abordado temas como la construcción cultural de las identidades, la migración y la gestión de las fronteras o, más recientemente, la enfermedad. Una porción pequeña pero significativa de su trabajo ha sido en respuesta a la crisis del VIH/sida, como por ejemplo, su acción *Sida da* (1984), una de las primeras acciones críticas registradas en video en España. Miguel no es del todo desconocido en México, ya que en 2012 fue invitado por Maribel Escobar, entonces responsable del Centro de Documentación Ex Teresa Arte Actual, a participar en la XV Muestra Internacional de Performance, dedicada aquel año a Melquiades Herrera y al uso del humor como estrategia —espacio compartido por Miguel y Melquiades en sus respectivos trabajos.

El texto “Setecientos ochenta y dos cuarzos” de 1993,[11] es el único registro que queda de una acción realizada a primeros de la década de los noventa, vinculada a una mina de cuarzo en Las Alpujarras, Andalucía, y que consistió en repartir piedras de cuarzo entre sus amigos y seres queridos. La mina de cuarzo de su acción poco tiene que ver con los yacimientos del extractivismo minero transnacional; se trata más bien de un modesto emplazamiento de donde algunos lugareños sacaban un poco

11 Texto incluido en el libro *Miguel Benlloch. Acaeció en Granada* (Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, 2013), 77-79. Benlloch ha participado en ambas exposiciones del Anarchivo sida así como en actividades y seminarios anteriores vinculados al proyecto.



Miguel Benlloch, *Miguel de la O*, 2004. Exposición *Anarchivo sida,* Tabakalera, San Sebastián, 2016. Detalle de instalación. Fotografía: Juantxo Egaña.

de dinero y sobre el que Miguel sentía curiosidad, tal y como él mismo describe. "Setecientos ochenta y dos cuarzos" es también una suerte de manifiesto en el que describe su relación con el arte y en el que señala el concepto *otrosyyo* como una posición ética de estar en el mundo, o mejor dicho, con el mundo. La pequeña acción de Miguel exploraba las propiedades físicas y espirituales del cuarzo. También exploraba el acto de la distribución como una dimensión fundamental de la producción cultural. Asimismo, su acción ponía de relieve la idea del arte como un espacio de "reconocimiento de otros y de uno mismo", el ámbito de lo sensible como la producción de una nueva subjetividad basada en la relación y la cercanía para con el otro: *otrosyyo*. Cito a Miguel: "*Otrosyyo* es la nueva unidad a crear en la conciencia de nosotros. No puede subsistir una cultura que no contenga esta unidad sino como cultura depredadora, occidente debe aprender *otrosyyo* si no quiere convertir el devenir en oscuridad definitiva."

Otrosyyo como otra declinación posible de la ética de la reciprocidad de Betasamosake Simpson, formulada por Miguel en otro tiempo y en otro lugar. *Otrosyyo* como esa conciencia enfrentada a la cultura depredadora y extractivista que es urgente integrar en nuestro quehacer.

DESPLEGAR / EMPLAZAR / ESPACIALIZAR

LA CARCAJADA DE BORGES. CONTEXTUALIZACIÓN, DESCONTEXTUALIZACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE ARTISTAS EN LOS ARCHIVOS

MARVIN J. TAYLOR

Michel Foucault abre *Las palabras y las cosas* con un pasaje que vale la pena citar *in extenso*:

> Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas".*

* Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), 142.

> En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto.*[1]

Cuando leí el pasaje por primera vez estaba trabajando en un artículo sobre el aquel entonces naciente campo de los estudios *queer* y de los posibles efectos que, a mi parecer, la teoría *queer* podría tener en las estructuras y procesos de bibliotecas y archivos. Siendo estudiante en la escuela de bibliotecas, despotricaba tanto contra la rigidez del sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso que había consternado a mi maestra de catalogación. "Sólo aplica el sistema, Marvin", me decía. Pero yo no podía. Me era evidente que éste tenía demasiados sesgos inherentes en contra de muchas cosas que eran importantes para mí. En ese entonces, el único término aprobado para gente *queer* era *homosexuales*, es decir, un tema del discurso médico en torno a la sexualidad. Las maneras en las que me enseñaban a mirar y clasificar los materiales estaban absolutamente normalizadas y se suponía que yo simplemente tenía que aceptar que, aunque el sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso podía tener problemas, era *el estándar* mediante el cual se organizaban todas las cosas. Yo, también, oí la carcajada de Borges.

En 1993 me convertí en director de la Fales Library and Special Collections de la New York University (NYU). En esa época, la Fales Library era poco conocida y constaba de una colección considerable de primeras ediciones de ficción inglesa y norteamericana, una colección especial general de libros raros que no era muy reconocida y 150 metros lineales de materiales de archivo. No se usaba mucho y no era famosa en el mundo de los libros raros y de los archivos. Según me dijeron, me contrataron para que "la arreglara", pero nadie sabía *qué* era lo que había que arreglar. Pasé el primer año revisando las existencias y conociendo al cuerpo docente de la universidad, que estaba realizando un trabajo innovador. Me quedó claro que NYU se había estado transformando en

1 Michal Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2005), 1.

los últimos años, estructurando nuevos programas y atrayendo un prometedor cuerpo docente de jóvenes que trabajaban de manera interdisciplinaria. En un sentido muy real, la universidad se estaba convirtiendo en un centro de investigación. El *misterio* que había que *arreglar* era, de hecho, que había que constituir un cuerpo de fuentes primarias de investigación para apoyar estos nuevos *estudios de área*, como los estudios de performance, los estudios norteamericanos, los estudios asiático- y pacífico-americanos, los estudios de género, etc. Éstos eran los programas por los que NYU comenzaba a ser reconocida. Como mi formación era en literatura y arte comparados y había leído ávidamente los nuevos textos de la teoría *queer*, sabía exactamente qué tipo de recursos estarían buscando los investigadores y los estudiantes. O eso pensaba. También concluí que, dada nuestra ubicación, debíamos documentar la escena artística del *downtown* de Nueva York.

Cuando era estudiante en Indiana University, me relacionaba con los punks y los artistas de estudio, que eran básicamente la misma gente. Nos manteníamos al tanto de los últimos álbumes y fanzines llegados de Nueva York, lo que no era una tarea fácil en el Bloomington, Indiana, de 1980. Leíamos a Kathy Acker, escuchábamos a Laurie Anderson, rebuscábamos en las tiendas de ropa de segunda mano para encontrar abrigos de principios de los años sesenta. Oíamos a las bandas de punk que desfilaban por el único sitio que los contrataba, arriba del Bullwinkle's, el bar *queer* local. Bullwinkle's era el único bar gay de la ciudad, así que recibía a cualquiera que no encajara en la escena nocturna para *coeds* mayoritariamente *preppy.*[2] Punks, *drag queens*, *bulldykes*, *femmes*, *fairies*, *leather daddies*, adolescentes ilegales y *silver foxes*,[3] nos amonto-

2 *Coed* (de coeducation) suele referir a las estudiantes de universidades mixtas (que hasta los sesenta habían estado segregadas por género) y por extensión al estudiantado en general. *Preppy* es el estudiante de una escuela preparatoria privada, su estilo y su modo de vida. [N. de la t.]

3 Es difícil encontrar los correlatos de estos términos en español, pues el entonces llamado Movimiento de Liberación Homosexual de esos mismos años en México era más bien integrativo, sin categorías discretas de ese tipo. Existen algunos términos locales del lenguaje de la denigración que fueron resemantizados a principios de los años ochenta, como una manera de hacer frente a la violencia, como *dragas* o *vestidas*. →

nábamos todos en lo que había sido un Elks' Lodge. En el piso de abajo había una pista de baile y arriba un auditorio. Era, en resumen, una familia *queer* como la que los primeros teóricos *queer* habían imaginado y que Queer Nation promovería algunos años más tarde. Nos encantaban los trabajos que venían del *downtown* del Nueva York de fines de los setenta y principios de los ochenta.

Cuando llegué a Nueva York en 1988, esta escena mantenía su potencia, pero yo trabajaba en Columbia University y no formé parte de ella. Fui nada más un visitante de fin de semana, periférico; mi participación se limitaba a asistir a clubes y galerías. El sida había permeado la cultura gay y la escena artística. Act Up[4] apenas acababa de formarse y el trabajo de muchos de los artistas se vio cargado con la rabia provocada ante la negligencia intencional demostrada por la ciudad, el estado y el gobierno nacional mientras miles morían a causa de esta terrible enfermedad, en su mayoría hombres jóvenes. La escena artística del *downtown* se encontraba bajo ataque, acosada tanto por el sida como por la derecha radical, que se había fortalecido bajo los dos horribles periodos durante los cuales Ronald Reagan había sido presidente de los Estados Unidos. Las guerras culturales[5] se libraron en torno al arte del *downtown*, que en su mayoría era arte *queer*. Por infinidad de razones, pensé que la Fales Library debía conservar este rico legado cultural antes de que desapareciera. Así, en 1994, fundé la Downtown Collection para documentar el movimiento artístico que constituía la escena del *downtown* desde principios de los setenta hasta ahora.

Conversación con Arturo Vázquez Barrón, julio 2018. [N. de la t.]

4 Act Up (Aids Coalition to Unleash Power) es un grupo de acción directa cuyo objetivo principal es atajar la crisis desatada por la pandemia del sida. Fue fundado en Nueva York en 1987. Para más información véase actupny.org/ [N. de la t.]

5 Se conoce como *guerras culturales* a las hostilidades sociales y políticas desatadas entre los polos conservador y liberal de la sociedad estadounidense en torno a temas como el aborto, la censura, el arte, la homosexualidad, etcétera, que reflejan realidades subyacentes a la sociedad contemporánea. [N. de la t.]

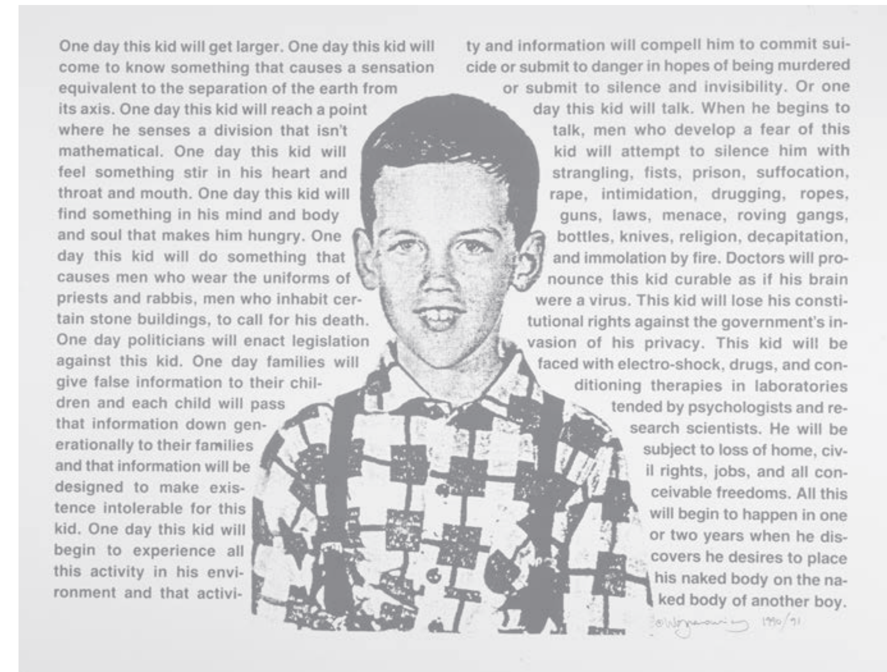
La Downtown Collection documenta toda forma de arte y cultura: performance, danza posmoderna, punk rock, teatro experimental, música experimental, *clubbing*, moda, narrativa, poesía, fotografía. Ya ven por dónde va la cosa. No es que realmente hubiera una escena; más bien, había diversas escenas con focos de atención particulares que se traslapaban en el tiempo y en el espacio. La mayoría de los artistas que trabajaban en SoHo y en la East Village estaban involucrados con algún tipo de *crítica institucional*. Con frecuencia, esta frase se usa para referirse específicamente a las obras que criticaban a los museos de arte y a las galerías hacia finales de los sesenta y principios de los setenta. Yo uso el término más ampliamente para describir cómo los artistas del *downtown* subvirtieron grandes estructuras culturales con la esperanza de encontrar nuevos modos de experimentar el mundo e influir en él. Ya habían visto cómo la cultura dominante había cooptado los movimientos radicales de la década de 1960. No es que hubieran renunciado a construir un mundo mejor, pero se habían dado cuenta de que la oposición hostil reproducía la estructura binaria que había sitiado a los movimientos sociales que les antecedieron. El Semiotext(e) Archive, que se ubica en la Downtown Collection, es un buen indicio de qué tan teóricos eran los artistas del *downtown*. Sus series Foreign Agent y Native Agent acercaron el pensamiento crítico continental al arte del *downtown* y demostraron que la crítica cultural de ambos grupos era similar.

No recuerdo exactamente cuándo fue que vi por primera vez una obra de David Wojnarowicz, pero recuerdo que era *Untitled (Buffalos).* Me atrajo su intrincado sistema simbólico. La ferocidad de sus imágenes. La crudeza de sus yuxtaposiciones. La penetrante crítica de la cultura. Y la mariconería festiva,[6] que era algo que mis amigos artistas de estudio habían estado explorando cuando éramos estudiantes. Entre más aprendía sobre la escena del *downtown*, más me parecía que Wojnarowicz era el artista del *downtown* por excelencia. Trabajaba en distintos medios y su arte estaba comprometido social y políticamente. Colaboraba intensamente

6 Traducimos *celebratory queerness* como *mariconería festiva* en un intento por reconocer y visibilizar los esfuerzos políticos sobre el tema de las comunidades hispanohablantes. [N. de la t.]



David Wojnarowicz, *Untitled (Buffalos)*, 1988-89. Impresión en plata sobre gelatina 102.8 x 122 cm. Cortesía de Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W.



David Wojnarowicz, *Untitled (One day this kid...)*, 1990. Fotostática y texto impreso en serigrafía. 76.2 x 101.6 cm. Cortesía de Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W.

y estaba en una banda de punk. Y yo sabía que sus documentos serían fundamentales para la colección del *downtown.*

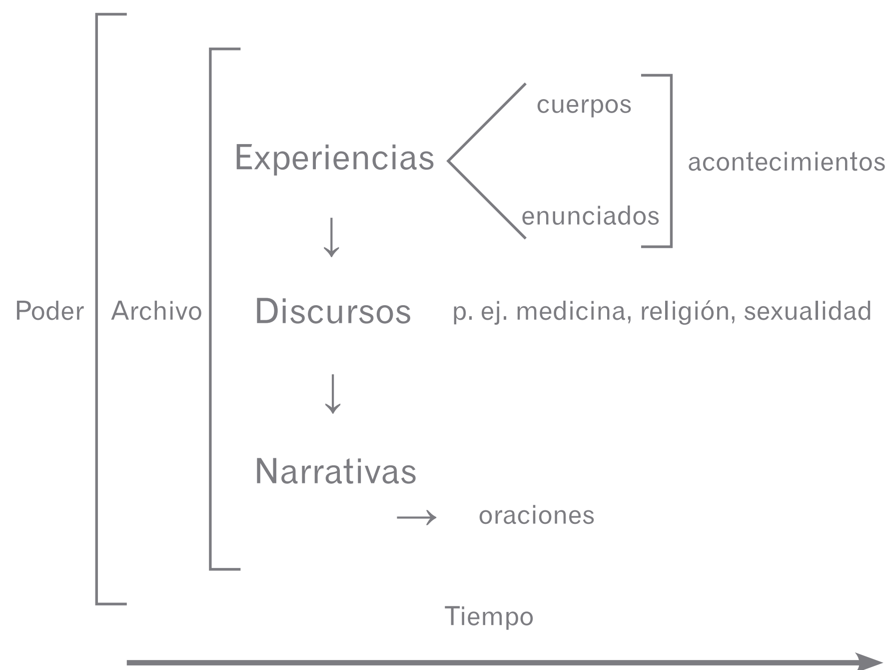
Más allá de todo esto, Wojnarowicz era también escritor y teórico. Su libro, *Close to the Knives,* es tanto un *bildungsroman* teórico como una diatriba política y una autobiografía. Ahí delinea lo que llama el *mundo preinventado*: "Nacemos a una existencia preinventada, dentro de una nación tribal de zombis; y en esa ilusión de una nación de una sola tribu, hay tribus reales. El negocio de algunas tribus es golpear la psique de la gente al hacerlos mantener el trabajo cotidiano del gobierno."[7] En esencia, el mundo preinventado es la estructura de la sociedad dentro de la que nace el individuo y que moldea quién es y qué es y en qué se convertirá. Habiendo sido un niño *queer*, Wojnarowicz era consciente, de manera muy intensa, de cómo esto violentaba a quien él sentía que era en realidad. Dice: "Hay otras tribus que experimentan los rayos X de la civilización cada vez que salen de casa o que prenden la tele o el radio o que toman un periódico".[8] Su obra de 1990, *Untitled* (*One Day This Kid...)* es un ejemplo perfecto del funcionamiento del *mundo preinventado*: un día este niño "se enfrentará a los electroshocks, a las drogas y a las terapias de condicionamiento en laboratorios cuidados por psicólogos e investigadores científicos. Estará sujeto a perder su casa, sus derechos civiles, su trabajo y toda otra forma concebible de libertad. Todo ello comenzará a pasar en uno o dos años cuando descubra que desea colocar su cuerpo desnudo en el cuerpo desnudo de otro niño". Los sistemas culturales, médicos, políticos y sociales se coludirán para forzar a este niño a ser heterosexual o a ser expulsado de la cultura completamente. Wojnarowicz expresa de manera exacta el deseo del *downtown* de encontrar fisuras en la cultura que nos permitan ver cómo se traslapan los sistemas de poder para impedir la libre expresión del individuo.

Si los artistas del *downtown* estaban enfrascados en la crítica institucional, ¿cómo podía yo traer sus materiales al interior de una biblioteca/

7 David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (Nueva York: Vintage Books, 1991), 37.

8 *Op. cit.*, 38.

archivo e impedir que las estructuras de esa misma institución hicieran daño o violentaran tales colecciones mediante el procesamiento, la catalogación, el acceso, la conservación y la exhibición? Primero tuve que entender las estructuras de poder al interior de la biblioteca/archivo. Me di cuenta de que el *mundo preinventado* de Wojnarowicz es muy cercano a la descripción que hace Foucault de cómo funciona el poder a través de los discursos para mantener el control. He graficado este sistema como una vía para comprender la mejor manera de coleccionar la escena del *downtown.*



El archivo entendido en el tiempo nos muestra la episteme de ese momento ubicada dentro de su *a priori* histórico

Según Foucault no hay experiencia fuera del poder. Ya sean movimientos de cuerpos o enunciados, estos eventos residen en un archivo de sentimientos, movimientos, gestos y palabras. La entrada de estos eventos como palabras crea discursos de poder que se traslapan y se apoyan mutuamente en las culturas para permitir o prohibir acciones individuales. Estos discursos crean y refuerzan narrativas de control. Todo ello se modifica en el transcurso del tiempo pues nunca hay nada *a priori*, sólo aquello de su propio momento en el tiempo (episteme) y por lo tanto sólo un *a priori histórico.* Wojnarowicz llama a esto el mundo preinventado. Al construir la Downtown Collection, estamos documentando las fisuras y las grietas en el mundo *preinventado* que los artistas han sacado a la luz. El acto de archivar este *a priori histórico* es en sí mismo una crítica de la narrativa de la biblioteca, el archivo y la acreditación cultural.

En 1997, la Fales adquirió los papeles de Wojnarowicz. La colección es el conjunto más complicado de materiales de archivo con el que jamás haya trabajado. En los cerca de 25 metros lineales de diarios, cartas, bocetos, guiones, fotografías, cintas, videos y libros de referencia, los investigadores pueden ver los procesos que empleaba para hacer su trabajo. Cuando vi por primera vez la colección en el almacén me sorprendió la cantidad de objetos que guardaba. En particular, una caja de naranjas con las palabras *Magic Box* escritas encima.

La *Magic Box*, así llamada por el artista, contiene unos ochenta objetos entre los que hay fotografías, cuentas, rosarios, ámbar con hormigas, un cráneo de primate pintado de azul, un globo terráqueo, soldaditos de plástico, un anillo para el pene, insectos de plástico, etcétera. La primera vez que la vi recordé la cita de Foucault del principio. ¿Qué taxonomía podría explicar el conjunto de todos los objetos que conformaban este *wunderkabinett*? ¿Cuál era su propósito? ¿Era una obra de arte? ¿Había sido exhibida? ¿Debería incluirla en la colección? De alguna manera sentí que esta caja era muy importante para Wojnarowicz porque cada fetiche parecía representar uno de sus símbolos recurrentes. La caja se encuentra fuera del rango de lo que la mayoría de los archivos aceptarían dentro de sus colecciones. La incluí de todos modos. Si iba a construir una colección que realmente representara las culturas irrepresentables, entonces tenía que desbordar los límites de las bibliotecas y los archivos. Cómo iba yo a saber que la *Magic Box* cambiaría el futuro de la Fales y del coleccionismo de documentos de artista.

Cuando procesamos los papeles de Wojnarowicz, la *Magic Box* fue establecida como una serie. Adaptamos los mecanismos de ingreso de los museos, cosa que rara vez hacen los archivos, y le dimos un número de registro a cada elemento, clasificándolo supeditado a la caja misma, en una relación de la parte con el todo. Me di a la tarea de aprender todo lo que pudiera sobre la caja, pero nadie parecía saber mucho al respecto. Tom Rauffenbart, pareja de Wojnarowicz y albacea de su herencia, me dijo “David la tenía bajo la cama. La sacaba cada tanto y jugaba con ella, pero no decía mucho al respecto”. Eso fue toda la información que conseguí. Cuando Cynthia Carr estaba haciendo la investigación para su sobresaliente biografía de Wojnarowicz, *Fire in the Belly*, fue incapaz de encontrar más información sobre la caja, aunque descubrió una *polaroid* con algunos de los materiales en un altar dedicado a Peter Hujar que Wojnarowicz había hecho tras su muerte.

He mostrado la caja en clases y se ha exhibido muchas veces, entre ellas en la instalación de Julie Ault durante la Whitney Biennial del 2014, en la que la artista incluyó un diálogo que tuvimos sobre la instalación misma. Discutimos sobre la importancia de los materiales de archivo en el arte de las décadas anteriores. Julie fue miembro del colectivo Group Material, cuyo archivo se encuentra en la Fales. Hemos tenido discusiones recurrentes sobre qué constituye una obra. ¿Una exhibición? ¿Una colección? Su exposición itinerante en tres partes *Tell it to my Heart*[9] explora estos temas a profundidad.

La Fales Library se ha convertido en el centro para el estudio de los documentos de los artistas y de los temas que rodean la frontera difusa entre obras y archivos. Hemos colaborado con la Grey Art Gallery de NYU en varias de sus exposiciones más importantes en las que se inclu-

9 *Macho Man, Tell It To My Heart: Collected by Julie Ault*, Artists Space, Nueva York (2013).

yó material de archivo en los mismos términos que las obras de arte. La más relevante, *The Downtown Show: The New York Art Scene 1974-1984*, ganó en 2007 el Best Thematic Museum Show otorgado por la International Association of Art Critics/USA. Desde entonces, hemos prestado cientos de objetos de archivo a museos y galerías alrededor del mundo para sus exposiciones. Cada vez más, estas instituciones incluyen materiales de archivo en las exposiciones, pero en la mayoría de los casos son ideas de último momento y son exhibidos y descritos pobremente. Además, las bibliotecas/archivos tratan los materiales muy distinto a como lo hacen los museos, lo que provoca dificultades al preparar los acuerdos de préstamo, las instrucciones de manejo e incluso las investigaciones más elementales de los académicos. Los historiadores de arte no están acostumbrados a utilizar instrumentos de descripción documental, buscar entre cantidades considerables de material, completar formas de derechos de autor y otras labores diversas de las bibliotecas y los archivos. Con frecuencia nos piden que escojamos materiales de archivo de la colección para su exhibición, cosa que no hacemos. La investigación de archivo requiere mucho trabajo. Necesita que un curador la lleve a cabo, no un becario. Entre Lynn Gumpert, directora de la Grey Art Gallery, y yo hemos diseñado una organización híbrida en la que las metodologías, términos, prácticas, etc. de los museos y de los archivos confluyen en beneficio de ambas profesiones.

Me gustaría hablar ahora sobre un proyecto de humanidades digitales en torno al trabajo de Wojnarowicz, el archivo, la conservación y la exhibición de trabajos complejos como el de dicho artista en el que Glenn Wharton, profesor asociado al Departamento de estudios museológicos, Deena Engel, directora del Programa en humanidades digitales y ciencias sociales, y yo colaboramos. Estoy seguro que muchos de ustedes saben de la exposición *Hide/Seek* curada por Jonathan Katz en 2010 para la National Portrait Gallery, que es parte del Smithsonian en Washington D.C. La exposición fue la primera en su tipo en tanto mostraba representaciones de personas LGBTQ realizadas por artistas estadounidenses. Entre las obras mostradas se encontraba un fragmento de cuatro minutos de una película de David Wojnarowicz titulado *Fire in my Belly*. El fragmento incluía una escena en la que hormigas coloradas caminaban sobre un crucifijo. La derecha cristiana radical, siempre deseosa de

pretextos para cancelar el financiamiento del arte, atacó la exposición y la pieza de Wojnarowicz, en particular, como anticristiana. El presidente de la cámara de representantes John Boehner y la Liga Católica estaban entre aquellos que clamaban por la remoción del filme. G. Wayne Clough, quien encabezaba el Smithsonian, tomó la apresurada decisión de retirar la película de la exposición, desatando una polémica que se propagó por el mundo del arte y que nos recordó que las guerras culturales de los ochenta y noventa no han concluido.

Menciono esta controversia por varias razones. Primero, está la historia de *Fire in my Belly* que fue tergiversada y titulada de manera muy poco apropiada en *Hide/Seek.* Luego, están los efectos de la controversia que llevaron a una descontextualización radical del pietaje del archivo Wojnarowicz resguardado en la Fales y a que fuera editado como una *obra.* Finalmente, estas acciones generaron preocupación entre muchos de los que trabajamos con los materiales de Wojnarowicz sobre cómo se podría y se debería presentar su trabajo. Aquí entra Glenn Wharton, conservador principal del Museum of Modern Art (MoMA) quien renunció para enseñar de tiempo completo en NYU. Glenn lleva mucho tiempo muy interesado en la documentación de obras de arte difíciles en términos de conservación y exhibición. Glenn se acercó a la Fales para ver si queríamos colaborar en un proyecto que ayudaría a desarrollar modelos para documentar la obra de artistas con base en investigaciones de archivo. Quería saber si teníamos algún archivo que fuera apropiado para este proyecto. La archivista principal, Lisa Darms, y yo contestamos inmediatamente “David Wojnarowicz”. Junto con Brent Phillips, archivista de medios electrónicos de la Fales, habíamos hecho el trabajo de conservación de las películas de Wojnarowicz, que fue lo que las puso al alcance de Jonathan Katz. Todos estábamos preocupados por la cantidad de errores que se habían cometido en torno a las películas en cada paso.

Aquello que la National Portrait Gallery presentó como un fragmento de *Fire in my Belly* no lo es, de hecho. Wojnarowicz estaba trabajando en una película con ese título en 1986, pero la abandonó tras la muerte de Peter Hujar en 1987. En el archivo de Wojnarowicz tenemos una versión de *Fire in my Belly* que el artista proyectó como *obra en proceso*. Tenemos un guión de edición de la película que muestra qué escenas

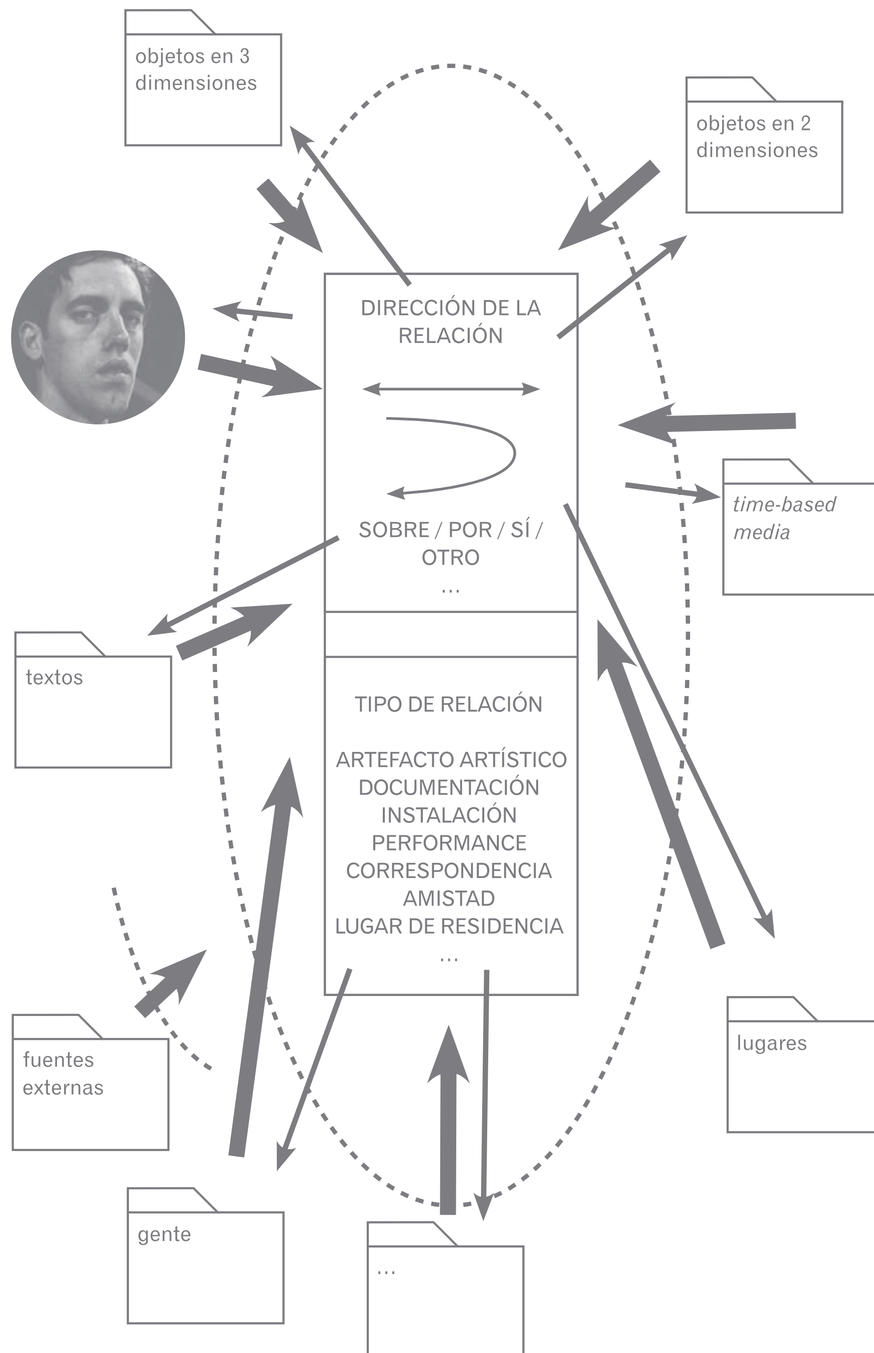
estaban planeadas. Wojnarowicz tomó el fragmento de la película que se mostró en *Hide/Seek* y se lo dio a Rosa von Praunheim, quien la incluyó en *Silence = Death*, su poderosa película sobre el sida en la que salía Wojnarowicz. El pietaje no tenía sonido. A causa de unos lineamientos de la National Portrait Gallery, los curadores le añadieron una pista sonora que se tomó de una manifestación de Act Up en la que participó Wojnarowicz y en la que se le puede oír claramente. La presentación en *Hide/Seek* de esta pieza es una reinterpretación extrema de la lucha contra el sida del artista. De hecho, *Fire in my Belly* era una película sobre el *mundo preinventado* que muestra la religión, la policía, la pobreza, etc. como sistemas de poder que lastiman a los individuos. La mayor parte del pietaje fue filmado en México, incluidas las hormigas coloradas sobre el crucifijo. Los cambios que Wojnarowicz hizo a la película marcan un momento en el que su trabajo dejaba atrás la crítica al *mundo preinventado* y se concentraba en la lucha contra el sida tras la muerte de Hujar. Toda la sutileza de esta historia se perdió en el relajo por responder a la censura del filme.

La Fales Library no es una tienda de suministros. Conservamos los materiales como son, incluidas las películas. No las editamos ni las restauramos, simplemente las preservamos. Prestamos materiales para exposición con el permiso de los artistas o de su *estate*. Cuando explotó la controversia, nos pidieron que proporcionáramos copias en DVD de *Fire in my Belly* para que pudiera ser proyectada durante las protestas en contra de la censura del Smithsonian. Con cuidado copiamos tres versiones distintas del pietaje que teníamos en super 8 mm relacionado con *Fire in my Belly* y las entregamos a P.P.O.W. Gallery, quien las distribuyó a las galerías y museos del mundo que participaban en la protesta. Fuimos muy cuidadosos e incluimos una declaración de todos los hechos tal y como los sabíamos, pero casi ningún periodista se tomó la molestia de revisar la información sobre la película. (Sólo *The Wall Street Journal* lo hizo y fue mucho tiempo después de la controversia) Después de este episodio de distribución, algunos museos se interesaron en adquirir *Fire in my Belly.* El MoMA fue el primero. P.P.O.W. y el *estate* les vendieron una copia y luego hicieron una edición del conjunto completo de los fragmentos.

Como Wojnarowicz falleció en 1992, ninguno de nosotros sabe realmente cuáles eran sus intenciones para *Fire in my Belly*, pero tuvimos la sensación de que algo estuvo mal con cómo fue presentada en *Hide/Seek.* La controversia sólo hizo que se subrayaran nuestras contradicciones. Cuando le explicamos todo esto a Glenn Wharton, estuvo de acuerdo en que crear una base de conocimiento en torno a Wojnarowicz sería un buen primer paso. Propusimos un proyecto de humanidades digitales con duración de dos años al Humanities Center de NYU y nos dieron el financiamiento para contratar estudiantes de posgrado que nos ayudaran a desarrollar la base de conocimiento.

Desde el principio del proyecto Glenn trajo a Deena Engel, una colega del Courant Institute y especialista en bases de datos. Nos dimos cuenta de que el nuestro era un problema de bases de datos y que necesitábamos a una experta que nos ayudara a estructurar la información que íbamos a estar recolectando sobre Wojnarowicz. Con el Guggenheim, Deena había trabajado en otros proyectos relacionados con artistas e información, así que resultaba la persona ideal pues sabía de arte y de computación. Desde el inicio tuvimos varios principios fundacionales: 1) el software empleado sería de código abierto, 2) tendría que ser sustentable, 3) tendría que ser simple y no necesitar muchas reescrituras, 4) tendría que ser fácil de aprender y 5) tendría que ser fácil de mantener. Pasamos el primer verano evaluando modelos empleados por fundaciones de artistas y juntando los contenidos. Entrevistamos a un gran número de colaboradores, galeristas y amigos de Wojnarowicz para indagar sobre su proceso y sobre obras específicas. Comenzamos a enterarnos de detalles de su trabajo que no estaban escritos en ningún lado. La excelente biografía de Cynthia Carr no abunda en detalles sobre piezas específicas. Entendimos que nuestra tarea era complementaria a su investigación.

Hacia finales de ese primer verano nuestros estudiantes de posgrado crearon un esquema que ejemplifica las complejas relaciones al interior de la obra de Wojnarowicz. Debido a sus cuantiosas colaboraciones y a que con frecuencia reutilizaba obras en diferentes instalaciones, necesitábamos un modelo epistemológico que no pusiera al artista hasta arriba de la jerarquía. Todos los sistemas de museos que revisamos



asumían que el artista era el único motor creativo del trabajo y que la jerarquía de poder creativo era inmanente.

Una vez que pusimos las obras en el centro del esquema en vez de a Wojnarowicz, se volvió claro que teníamos un modelo que nos permite describir con precisión sus complicadas obras. Por ejemplo, Wojnarowicz hizo una escultura de un tiburón envuelto en mapas desgarrados. A veces la escultura aparece sola, otras veces es parte de distintas instalaciones. Necesitábamos una base de datos que permitiera tanto la vinculación no jerárquica como cierto tipo de jerarquías. Deena y su equipo evaluaron distintas opciones antes de decidirse por MediaWiki, el software con el que operan las wikis, pues cumplía con todos nuestros requisitos.

En abril de 2017 realizamos un simposio para dar a conocer nuestra base de conocimiento y las páginas que la presentan. No intentamos hacer una base exhaustiva, sino más bien una que se enfocara en tipos específicos de obra, instalación, fotografía, performance, etc., como modelos de crecimiento. El equipo de la Fales modera la base y el contenido es añadido mediante un comité.

Si vemos la base de conocimiento, lo primero que es importante saber es que este proyecto forma parte de uno más grande que Glenn Wharton dirige llamado Artist Archives Initiative. Joan Jonas ha accedido a ser la siguiente artista cuya obra sea documentada por esta iniciativa. Puede que la base de conocimiento de su trabajo sea muy distinta de la del proyecto Wojnarowicz dada su práctica artística tan distinta.

DEMOSTRACIÓN DE LA BASE DE CONOCIMIENTO

La base de conocimiento de Wojnarowicz incluye datos biográficos, información sobre piezas específicas, historias de exposiciones, entrevistas con colaboradores y ensayos sobre la vida y la obra del artista. No se supone que sea un catálogo razonado, aunque tiene ciertos rasgos de uno. En vez de ser exhaustivos, escogimos unas cuantas obras de distintos tipos (pintura, instalación, fotografía, etc.) para modelar

estructuras para distintos tipos de información. Esperamos añadir más información a estas categorías en la medida en la que se realicen más investigaciones sobre obras específicas. Un elemento clave de la base de conocimiento son las entrevistas con los colaboradores. Dada la naturaleza de su trabajo, muchas manos contribuyeron a la realización de la obra de Wojnarowicz. A causa de su muerte prematura dependemos de los recuerdos de sus colaboradores para comprender los procesos y las intenciones de Wojnarowicz. Realizamos entrevistas con tantos colaboradores como logramos encontrar. Las entrevistas se encuentran disponibles como archivos MP3 y también existen transcripciones. Otra característica son los reportes de conservación acerca de los materiales que se encuentran en el archivo, que también pensamos ir ampliando. Finalmente artículos, ensayos de estudiantes y otros materiales sobre Wojnarowicz rematan la herramienta.[10]

Me pidieron que hablara sobre los cambios que ha habido en las bibliotecas y los archivos en torno a los papeles de artista, los objetos, los documentos, la catalogación y la descripción. Espero que estos ejemplos del archivo de David Wojnarowicz les den una idea del cambiante mundo de los materiales de artista. Vía la *Magic Box,* hemos visto qué importantes son los objetos para repensar la práctica archivística. También hemos visto cómo las definiciones de *material de archivo* y *obra* pueden ser puestas en tela de juicio cuando se exhiben o se hacen ediciones para la venta de objetos de archivo como el pietaje. Necesitamos nuevos modelos descriptivos, nuevos métodos de colaboración, nuevas herramientas para compartir la información entre archivistas, bibliotecarios, curadores y conservadores. Necesitamos nuevas organizaciones híbridas si hemos de preservar, conservar, exhibir e investigar el arte contemporáneo.

10 Para conocer más acerca de cómo se ha desarrollado el modelo para describir un trabajo complejo como el de Wojnarowicz, véase la David Wojnarowicz Knowledge Base en cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/.

REFLEXIONES SOBRE EL PROYECTO *ARTE ≠ VIDA: ACTIONS BY ARTISTS OF THE AMERICAS, 1960-2000*

DEBORAH CULLEN

El Museo del Barrio de Nueva York presentó *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* del 31 de enero al 18 de mayo de 2008. Fui curando este proyecto durante los quince años que trabajé, felizmente, en el departamento curatorial de esta institución, cuya misión desde 1969 consiste en presentar y preservar el arte y la cultura de la población puertorriqueña y latinoamericana en Estados Unidos.[1] *Arte ≠ Vida* se centró en las contribuciones performáticas de 117 artistas y proyectos en colaboración realizados en las Américas, prestando atención particular a los latinos estadounidenses, especialmente a los puertorriqueños en la isla, en Nueva York y en dónde estuvieran, así como a artistas de República Dominicana, Cuba, México, América Central y del Sur que trabajan internacionalmente.[2] *Arte ≠ Vida* aspiraba a establecer una

1 El departamento curatorial que trabajó el proyecto estaba formado por Elvis Fuentes, Rebeca Noriega-Costas, Trinidad Fombella, Elizabeth Borne, Noel Valentin y Melisa Lujan, y los estudiantes de posgrado Arden Decker y Marisa Lehrer.

2 Véase hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/cullen para una versión anterior en inglés de esta reflexión y la lista completa de artistas.

cronología de obras clave creadas por artistas, desde 1960 hasta el 2000, fecha en la que el performance parece haber sufrido una eclosión. La exposición trató de abordar la falta de información sobre esta importante línea de producción artística del Caribe y Latinoamérica en un momento en el que la historia del arte performático contemporáneo occidental raramente incluía más de unas cuantas figuras latinas/latinoamericanas. Una vez concluida la presentación en El Museo del Barrio, una versión ligeramente ajustada viajó al Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México (2009); al Museo Amparo de Puebla (2009-2010); así como al Museo de Arte del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (2010-2011).

Arte ≠ Vida surgió como continuación natural de una investigación anterior realizada durante la presentación en El Museo de una versión especial de la exposición *No lo llames performance/Don't call it performance,* en la que contribuí como cocuradora, al lado de Paco Barragán, el curador original de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En Nueva York, la exposición (agosto-noviembre de 2004) incluyó trabajos de video performance creados por más de 60 artistas entre 2000 y 2005.[3] *No lo llames performance* fue un proyecto experimental, presentado en su totalidad mediante videos o eventos en vivo.

Los trabajos fueron organizados en programas de video agrupados en torno a cinco constelaciones curatoriales. Los espacios expositivos contenían exclusivamente proyecciones en video a gran escala, altavoces y asientos en forma de bolsas de poliestireno. Al final, había una pequeña biblioteca. Completó el proyecto un dinámico programa de performances en vivo. Se produjo un catálogo en colaboración con Domus Artium 2 de Salamanca, España, donde el proyecto fue presentado tras su conclusión en El Museo.[4]

3 *Op. cit.*

4 El catálogo incluye una introducción de Julián Zugazagoitia (El Museo del Barrio) y textos de F. Javier Panera Cuevas (Domus Artium 2), RoseLee Goldberg y una versión revisada de la introducción al libro *Corpus Delecti* de Coco Fusco.

Barragán tomó el título de una declaración de Vito Acconci: "Odiamos la palabra *performance*. No podíamos ni queríamos llamar a lo que hacíamos actuación [*performance*] porque la actuación tenía un lugar y ese lugar tradicionalmente era el teatro, un lugar al que ibas como a un museo".[5] El título reflejaba la persistente ambigüedad en torno a la noción de arte del performance, incluyendo su definición misma. Al enmarcar la exposición de acuerdo con lo que no es —poniendo en primer plano la diferencia entre el teatro tradicional y la acción, considerando a esta última como un *continuum* de la práctica artística vanguardista—, Barragán remarcaba el carácter novedoso de dicho género artístico, de algún modo indefinido, forjado por este tipo de prácticas en vivo.

La exposición contó con una gran presencia de artistas latinos y latinoamericanos, ubicados en un contexto más amplio relacionado con el performance contemporáneo global. A modo de componente educativo, elaboré una cronología de las contribuciones de los artistas latinos y latinoamericanos al arte del performance en el siglo XX recopilada a partir de las escasas fuentes disponibles. El trabajo fundamental de RoseLee Goldberg sólo menciona unos cuantos artistas latinos/latinoamericanos.[6] En el trabajo de Coco Fusco hay algunas menciones de artistas latinos/latinoamericanos, sin embargo, está estructurado de forma episódica, no cronológica.[7] Al centrarme en trabajos realizados por artistas visuales de manera intencional, en vez de por actores de teatro,

5 Michael Rush, *New Media in Art* (Londres: Thames & Hudson, 2005), 52: "We hated the word 'performance.' We couldn't, wouldn't call what we did performance because performance had a place, and that place by tradition was theater, a place you went towards like a museum."

6 RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (Londres: Thames & Hudson, 2001); RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (Londres: Thames & Hudson, 1998). La profunda pasión de Goldberg por el performance evolucionó hasta convertirse en la bienal de Nueva York, PERFORMA en 2005.

7 Coco Fusco, *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (Londres: Routledge, 2000). Fusco, artista del perfomance también, organizó una serie de acciones en el Institute for Contemporary Art en Londres en 1998. Más recientemente publicó *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba* (Londres: Tate Publishing, 2015).

activistas o en acciones cotidianas con cualidades artísticas, separaban nuestro estudio del trabajo de Diana Taylor.[8] A pesar de la importancia de los textos de esta autora, ambos se concentraban en una selección de figuras determinadas. *Out of Actions* de Schimmel permite entrever una cronología más integrada.[9] Trabajando con estas variadas fuentes, además de con entrevistas y conversaciones con artistas y colegas, así como con archivos individuales de artistas pertenecientes a El Museo del Barrio y publicaciones de nuestra biblioteca relacionadas con estos artistas y movimientos, empezamos a crear una cronología provisional, un documento original que resaltaba las acciones puertorriqueñas y latinas en Nueva York. Una vez que la cronología fue instalada, empecé a recibir solicitudes constantes en torno a la misma. Ese tipo de panorama general nunca se había realizado. El proyecto tocó fibras sensibles en el público y se alineó con la historia de El Museo. Con el apoyo de Julián Zugazagoitia, director de El Museo en aquel momento, utilicé la cronología creada para solicitar una beca Emily Hall Tremaine Exhibition. Tras recibir la beca en 2006 fue posible realizar *Arte ≠ Vida* en 2008. El Museo del Barrio, una institución pequeña y de bajos recurso, se hizo cargo de la investigación principal.

Arte ≠ Vida marcó el cuarenta aniversario de El Museo y fue la última exposición presentada antes de que la institución cerrase para afrontar la anhelada renovación de sus instalaciones. La exposición fue organizada en quince agrupaciones temáticas que discurrían en orden aproximadamente cronológico.[10] Varias instituciones colaboraron poniendo a nuestra disposición sus fuentes y archivos; cabe señalar la participación notable del Hemispheric Institute for Performance and Politics de la New York University, el archivo de Franklin Furnace, Exit Art y the Americas Society. La exposición también incluye reflexiones sobre y referencias a importantes proyectos recientes.[11] Contamos con el apoyo de asesores curatoriales para cada región, que también contribuyeron con textos para el catálogo: Ana Longoni (Argentina), Claudia Calirman (Brasil), Virginia Pérez-Ratton (Centroamérica), Robert Neustadt (Chile), María Iovino (Colombia), Elvis Fuentes (Cuba), Maris Bustamante (México), Sharon Lerner-Patrón y Jorge Villacorta Chávez (Perú), Sayuri Guzmán (República Dominicana) y Gabriela Rangel (Venezuela).

Organizamos la antología relacionada con *Arte ≠ Vida* de una forma muy diferente a la exposición a partir de la idea fundamental de que una visita a un museo/galería y el uso de una publicación son experiencias muy diferentes. Teniendo en cuenta que los empeños artísticos florecen por regiones, conforme avanza el tiempo, y dependiendo del apoyo del entorno o de circunstancias antagónicas, entendimos que un enfoque regional sería más útil que una visión general. Los textos encargados revisaban las obras más significativas provenientes de cada zona (nuevamente, en oleadas, y, de algún modo, cronológicamente).

Incluso sin haber atestiguado todos los innumerables performances que a la fecha han acontecido en el mundo, un ejercicio estático como el de la exposición puede ofrecer vistazos fugaces de la plenitud, profundidad e impacto emocional de cada evento. Particularmente, en relación con los trabajos históricos contamos apenas con algunas fotografías pobres y granulosas. Sólo años más tarde, en la década de 1990, los artistas parecen volverse más conscientes de la importancia de la documentación. Sin embargo, el performance emplea múltiples medios

8 Diana Taylor y Roselyn Costantino (eds.) *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

9 Paul Schimmel (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998).

10 *Precursors, Signaling, Destructivism, Neo-Concretism, Burning Actions, The Medium is the Message, Happenings, Land/Body, Border Crossers, ¡Junta No!, Diversions, Dreamscapes, Discovery Channels, TV Program* y *The Enduring Body.*

11 Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Houston: Museum of Fine Arts, 2004); Inés Katzenstein, *Listen Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2004); Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: UNAM, 2007); Victoria Noorthoorn, *Beginning With a Bang! From Confrontation to Intimacy: An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007* (Nueva York: Americas Society, 2008).

y teníamos la sensación de que para acompañar este sondeo histórico más profundo era importante crear un entorno envolvente que incluyese distintos tipos de materiales, no sólo video. Cuando analizamos el listado de obra e investigamos a los artistas y sus acciones, buscamos aquello que estaba disponible. En la mayor parte de los casos, encontramos el trabajo contactando directamente a los artistas, sus familias y colegas, herederos o representantes. Teniendo en cuenta que este tipo de acciones en vivo sólo pueden ser exhibidas, necesariamente, mediante su documentación, también pedimos el apoyo de muchos fotógrafos y directores de cine que documentaron generosamente las acciones de otros artistas. En esta exposición fuimos muy cuidadosos a la hora de incluir una combinación balanceada de documentación con el fin de poner en primer plano a los artistas seleccionados y las acciones clave.

La exposición incluía más de 462 objetos: aproximadamente 328 impresiones fotográficas de varios tipos; 46 videos instalados en 30 monitores, 5 proyecciones y 3 piezas de sonido; casi 25 impresiones gráficas, piezas de arte postal y libros de artistas; carteles, invitaciones, folletos y mapas impresos; varios documentos originales y manifiestos escritos; páginas de revistas, periódicos y páginas de un álbum de recortes; camisetas, guantes y partes de vestuarios; unos pocos lienzos enmarcados, collages, esculturas y obras de técnicas mixtas.

Inicialmente, les preguntamos a unos pocos artistas si estaban dispuestos a repetir sus acciones más representativas históricamente dentro del espacio expositivo. Como las mismas generalmente respondían a situaciones políticas o históricas precisas, los artistas de forma unánime no quisieron hacerlo. Por lo tanto, no proseguimos por respeto a sus deseos. Pudimos presentar algunas en versiones nuevas y nuevos trabajos de artistas en vivo en nuestro espacio, incluyendo a Tania Bruguera, Nao Bustamante, Guillermo Gómez-Peña, Raphael Montañez Ortiz, Lotty Rosenfeld y Tunga.

La mayor parte de los trabajos tienen contextos políticos sutiles o manifiestos. A lo largo de las cuatro décadas en las que el arte del performance realmente empezó a florecer (las décadas de 1960, 1970,

1980 y 1990) las comunidades caribeñas y latinoamericanas padecieron dictaduras militares, guerras civiles, desapariciones, invasiones, brutalidad, censura, violaciones de los derechos civiles, problemas migratorios, crecimiento demográfico, discriminación y aflicción económica de forma casi incesante. Ciertamente, en algunos momentos, los trabajos hacen referencia a sus circunstancias, contextos y puntos de referencia específicos. Pero más allá de este comentario generalizado, no se puede decir que haya nada que sirva para distinguir las acciones latinoamericanas de las creadas por artistas de cualquier otro entorno cultural, con la excepción de la identidad de sus creadores. Los trabajos eran diversos en contenido y enfoque y, alternativamente, emotivos, provocadores, divertidos, esforzados, formales y oníricos.

A finales del siglo XX, el arte del performance (o acciones) era considerado una continuación de las artes visuales, normalmente relacionado con prácticas de la vanguardia histórica o el arte conceptual. Para este proyecto, en El Museo del Barrio definimos las acciones como eventos interactivos que tienen lugar en la calle u otros espacios públicos, en el museo, la galería o de forma privada, y, en general, emplean el cuerpo del artista o su sustituto en relación directa con un público en vivo o distante, consciente o inconsciente. Consideramos las acciones como algo diferente a las narrativas escénicas teatrales a gran escala (que separan a los artistas del público), así como de la danza, los recitales, el circo, las actividades artísticas folclóricas tradicionales o acciones directamente políticas sin intención artística explícita, aunque en muchos casos comparten raíces comunes, estrategias similares y resultados finales. Las acciones en el centro de la muestra *Arte ≠ Vida* eran actos intencionados puestos en escena por artistas visuales que han mantenido trayectorias dedicadas a la práctica performática o que han puesto en práctica eventos de tal importancia que se han convertido en hitos. Desde el principio decidimos no incluir a nadie que ya hubiese participado en *No lo llames performance*, que abordaba trabajos a partir del año 2000. Sin embargo, fue difícil hacer un listado que cupiese en nuestros espacios expositivos. Privilegiamos eventos que tuvieron lugar en Nueva York, trabajamos en un programa equilibrado entre prácticas femeninas y masculinas, y fuimos conscientes desde un principio de que no podríamos incluir a todo el mundo.

Arte ≠ Vida supuso un éxito para El Museo del Barrio. La exposición no se consideró demasiado archivística o densa; como señaló el *New York Times*: “Tal vez había que haber estado ahí, pero lo que se puede ver acá es interesante en sí mismo”.[12] El crítico John Perreault comparó la exposición del Museum of Modern Art sobre la abstracción geométrica reciente de Latinoamérica[13] con “la gigantesca exposición de El Museo —un auténtico éxito de taquilla—, que establece las bases para construir un mejor panorama del arte latino que el machote del buen vecino del MoMA”.[14] Nuestra exposición fue visitada por un gran número de personas y permitió reafirmar el activismo inherente a la colección e historia de la institución. Gracias al empeño colectivo, adquirimos obras de arte de ASCO, Tania Bruguera, Nao Bustamante, Arturo Cuenca, Nicolás García Uriburu, Richard Lou, NADA, Lotty Rosenfeld y Carlos Zerpa, así como videos de María Fernanda Cardoso, Ivan Cardoso/Helio Oiticica, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. Mientras tanto, también, muchos artistas, previamente ignorados, que fueron incluidos en el proyecto se han convertido en figuras reconocidas en el mercado del arte.

Cuando *Arte ≠ Vida* comenzó su itinerancia, incluímos obras adicionales o proyectos paralelos realizados en colaboración con los lugares de destino. Por ejemplo, el Museo Amparo añadió trabajos de Marcos Kurtycz. La exposición era bastante grande y con frecuencia algunos trabajos tuvieron que ser suprimidos. Naturalmente, una pregunta tanto en México como en Colombia fue por qué no se incluyeron más artistas locales (les parecía que había *demasiados* artistas puertorriqueños). Por supuesto, ningún proyecto puede incluirlo todo y es natural que cada lugar quiera hacer énfasis en lo que es particularmente suyo. Pero teniendo en cuenta la misión y objetivos de El Museo, me sorprendió

12 Roberta Smith, “When the Conceptual was Political,” *New York Times,* (1 de febrero de 2008): “Maybe you had to be there, but what you see here is pretty interesting on its own.”

13 *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006: Selections From a Decade of Acquisitions* (2007).

14 John Perreault, “Latins in Manhattan,” *Artopia,* (11 de febrero de 2008). Disponible en artsjournal.com/artopia/2008/02/latins_in_manhattan.html

que cuestionasen la presencia de seis artistas puertorriqueños de un total de 117.

Arte ≠ Vida marcó el cuarenta aniversario de El Museo y rindió tributo tanto al espíritu del fundador y director inicial de la institución, Raphael Montañez Ortiz, como al contexto de activismo comunitario en el que nació El Museo.

Montañez Ortiz realizó sus primeras destrucciones privadas de materiales transformados ritualmente entre 1959 y 1961, y al mismo tiempo escribió “Destructivism: A Manifesto” (1957-1962).[15] Montañez había estado ligado previamente a la pintura expresionista abstracta y al reciclaje fílmico experimental, y mantenía un activo interés en la filosofía, la psicología y las culturas no occidentales. En su serie *Archaeological Finds* (1961-1967) —basada en procesos rituales que había empleado para crear películas de pedacería— utiliza muebles de su propia casa cuyos restos aludían al impulso salvaje y la posibilidad de regeneración. Las acciones rituales de Montañez Ortiz pueden ser entendidas dentro del linaje internacional de la era postatómica/neodadá/beat que incluye a Robert Rauschenberg (*Bed*, 1955); Saburo Murakami (*Passing Through*, 1956), Brion Gysin y su técnica de corte (1958-1960) y otras.[16]

En 1966, Montañez Ortiz se presentó en el *Destruction in Art Symposium* (DIAS) celebrado en Londres con siete destrucciones públicas y desde entonces se volvió muy conocido por sus *Piano Destruction Concerts*, que fueron televisados por la BBC, entre otras. En 1968 hizo un performance en vivo en el programa de Johnny Carson; el mismo año, Montañez Ortiz y Jean Toche coorganizaron un segundo DIAS en

15 Publicado como “Destructivism: Second Manifesto”, en *Studio International* 172 (diciembre de 1966).

16 Véase Kristine Stiles, *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche 1988* (Nueva York: El Museo del Barrio, 1988) y el catálogo de la exposición homónima curada por Rafael Colón Morales y Rocío Aranda-Alvarado (eds.) *Unmaking: The Work of Raphael Montañez Ortiz* (Nueva Jersey: Jersey City Museum, 2007).

Nueva York.[17] La abundante cobertura mediática estableció una relación entre el trabajo de estos artistas contemporáneos y la guerra de Vietnam en curso, así como otros tumultuosos acontecimientos de finales de la década de 1960. Durante esa misma época, artistas de Argentina estaban examinando y teorizando los procesos del destructivismo. El grupo de corta duración Arte Destructivo, radicado en Buenos Aires en 1961 (que envió documentación al simposio DIAS) y Marta Minujín (activa en París, particularmente con *La destrucción*, 1963) también encauzaron estas fuerzas, utilizándolas como acciones creativas.

Probablemente, la mayor contribución de Montañez Ortiz, y la más original, estaba todavía por llegar. Cuando estaba trabajando como educador en la High School of Art and Design de Nueva York a principios de 1969, la Junta Educativa le solicitó crear un esbozo de materiales didácticos que pudiera ser ofrecido a la comunidad puertorriqueña al este de Harlem. En su lugar, creó una sofisticada propuesta para un nuevo museo multimedia, El Museo del Barrio, que puso en marcha. Con la creación de El Museo del Barrio y la participación activa en las luchas locales por la descentralización de la educación y los recursos en Nueva York dentro del contexto del Movimiento por los Derechos Civiles, Montañez Ortiz no sólo fue un artista reconocido internacionalmente, sino también un importante activista de base dentro de la naciente escena *nuyorican*.[18]

Desafortunadamente, la mayor parte de las críticas no consiguen reconciliar sus fundamentos internacionales y sus esenciales contribuciones locales: "Se parece a los colchones que poblaban los terrenos baldíos de El Barrio, y anuncia, tanto en técnica como en imagen, la pobreza de la comunidad latina de esa época…"[19]

17 El *preview* de *DIAS USA* fue en la Judson Gallery el 22 de marzo de 1968. El simposio del mimso nombre fue cancelado cuando el Dr. Martin Luther King Jr. fue asesinado el 4 de abril de 1968.

18 Rafael Montañez Ortiz fue un líder de la Puerto Rican Art Workers Coalition, entre otras.

19 Diogenes Ballester, "Aesthetic Development of Puerto Rican Visual Arts →

Si bien este texto supone una interpretación válida de uno de los colchones de Montañez Ortiz, con sus múltiples connotaciones, desafortunadamente descarta su selección ritual y reduce su proceso destructivo de modo que elimina los sólidos principios teóricos que guiaban su trabajo. Interpreta su obra como una suerte de simple objeto encontrado, convertido en una falacia patética de una zona marginal de El Barrio. Por otro lado, numerosos catálogos sobre performance, destructivismo y Fluxus que incluyen a Montañez Ortiz raramente mencionan su importante papel dentro de la comunidad como fundador de un museo.[20]

Como pregunta Gabriel Pérez-Barreiro, "¿podemos discutir el contexto sin ser didácticos y al mismo tiempo reconocer que el contexto es un elemento esencial en la configuración del sentido?"[21] La trayectoria de Montañez-Ortiz, y también la idea de *latino* —una construcción tensa y contradictoria—, ilustra a la perfección algunas de las problemáticas con las que el proyecto buscó lidiar. Se define como *latina* a la población latinoamericana que vive en Estados Unidos, que es el 17% de la población de Estados Unidos, el tercer país con la población latina/latinoamericana más grande del mundo, después de México y Brasil.

Conceptos cargados, tales como *autenticidad, clase social* o *raza* provocan que los artistas latinos queden relegados del canon estadounidense y también de las trayectorias nacionales de Latinoamérica y del Caribe. Están atrapados en un cruce de caminos. Los artistas latinos son casi invisibles, parte del todo y de la nada. En *Arte ≠ Vida* planteamos un desafío con el fin de pensar de forma transnacional, siendo inclusivos, generosos y sensibles a las comunidades de la diáspora, no

in New York as Part of the Diaspora: The Epitaph of the Barrio," Puerto Rico and the American Dream, prdream.com/galeria/ : "It looks like the mattresses that populated the vacant lots of El Barrio, announcing in technique and image the poverty of the Latino community at the time…"

20 Por ejemplo, *Out of Actions* no menciona ni una sola vez que fundó un museo en Nueva York.

21 Gabriel Pérez-Barreiro *et al.*,*The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art/University of Texas at Austin, 2007), 13.

sólo en Nueva York, sino también en París, en Madrid y en cualquier otro lugar.

¿Cómo hacer todo esto en un formato expositivo? La propuesta de *Arte ≠ Vida* consistió en la conjunción de diversos trabajos performáticos de las Américas, según ciertas líneas temáticas, y en la generación de una tensión productiva entre condiciones políticas específicas (locales, regionales y nacionales) y experiencias, ideas y planteamientos globales. "De hecho," como escribió Cuauhtémoc Medina sobre el proyecto *La era de la discrepancia*, "no existe una *corriente principal*: sólo rutas que se entrecruzan, en un tejido desigual de operaciones de poder que hace que la explicación histórica sea cada vez más complicada."[22]

La contextualización de los objetos supuso otro desafío. En *Arte ≠ Vida* mostramos un gran sofá destruido, fantástico, de Montañez Ortiz, que es parte de la colección de El Museo del Barrio, junto con múltiples fotografías, recopilaciones de video y recortes de periódico con el fin de facilitar un contexto completo. Sin embargo, este tipo de reliquias performáticas (que en el caso de Montañez Ortiz él mismo consideraba obras en sí mismas, tras los acontecimientos que las crearon) contribuyen a privilegiar el objeto por encima del evento. De este modo las cédulas explicativas necesitan equilibrar no sólo sus preocupaciones locales/globales, sino también describir su proceso creativo con el fin de minimizar adecuadamente el abrumador sofá al tiempo que se amplifican las fotografías granulosas en blanco y negro y los videos.

Los problemas de representar obras cuya intención original no era ser presentadas fuera de la propia experiencia y del contexto de creación son infinitos. Las obras pueden ser diluidas, enfatizadas en exceso u homogeneizadas en función de lo que haya disponible para mostrar. El momento, repetido y reconocible, se canoniza, y cobra protagonismo por

22 Cuauhtémoc Medina, "Retroactive Vampirism: On the Age of Discrepancies" *Manifesta Journal 13: Around Curatorial Practices* (2011): "Indeed, there is no 'principal current': only routes that crisscross each other, in an uneven weave of operations of power that makes the historical account increasingly complicated."

encima de todos los otros momentos que no hemos visto, no podemos ver y no conocemos. Podemos tratar de simular las tecnologías de determinado momento, la sensación, la sorpresa o la poesía, pero a no ser que de hecho rehagamos cada evento, lo cual es problemático también, nunca podremos comprender el alcance del trabajo.

Los artistas y el público tuvieron una reacción intensa ante el título de proyecto, que fue percibido en un tono negativo. Por ejemplo, Felipe Ehrenberg escribió: "Si bien felicito al Museo del Barrio por haberla organizado, confieso que estoy en total y absoluto desacuerdo con la tesis que anima la exhibición. Para mí el arte ciertamente es vida".[23]

La frase "arte es vida", eslogan preferido de Tatlin, se ha vuelto un cliché y engloba temas muy dispares a lo largo del siglo XX. John Cage describió de forma sucinta la diferencia entre arte y vida describiendo la diferencia entre las condiciones de la vida real, que llamó acciones *críticas* (o receptivas), y las acciones *compositivas* (o creativas) que ocurren en el campo de la imaginación.[24]

Esta idea ha sido examinada en otros lugares. En el análisis de Greil Marcus sobre la música folk de la década de los sesenta, describe cómo Bob Dylan se quejaba de que el público confundía su obra artística con una acción política, de tal modo que mezclaban el objeto con el sujeto. Marcus señalaba "cuando el arte se confunde con la vida, no sólo es el arte lo que se pierde . Cuando el arte es la vida, no hay arte; pero cuando la vida es el arte, no hay gente".[25]

23 Felipe Ehrenberg, "Breve explicación de cómo nació y creció mi archivo" en *Blogs Artes e Historia México-Ojo Avizor* (28 de julio 2016).

24 John Cage y Morton Feldman, *Radio Happenings I-V, 1966-1967* (Colonia: MusikTexte, 1993), 153.

25 Greil Marcus, *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes* (New York: MacMillan, 2001), 28-29: "...when art is confused with life, it is not merely that art is lost. When art equals life there is no art, but when life equals art there are no people."

Emilio Tarazona, que participó en una mesa redonda programada en El Museo, entendió mejor la ruptura entre los significados comunes de arte y vida propios de la posguerra, insinuada en la exposición, cuando escribió:

> Así *arte* y *vida* son en los inicios de los años sesenta palabras nuevas, páginas en blanco, expectantes, que había que reinventar con imaginación y no dejar recluidas a su uso corriente establecido por los diccionarios o las enciclopedias. Muchas de las tentativas y de los resultados de aquella redefinición de la idea de arte es lo que nosotros podemos encontrar en esta exhibición. El arte no sería más entendido como un tipo particular de producción material sino como un proceso vital.[26]

Tal vez como referencia oblicua al título *No lo llames performance*, que nos paraba en seco dada su sorprendente negación, el título *Arte ≠ Vida* quería expresar que las acciones artísticas que hacen frente a desigualdades y conflictos no son equivalentes a la vida afligida por una represión real. El arte afila y provoca nuestro sentido crítico.

Para concluir, creo que el proyecto fue un buen inicio. Sin embargo, buena parte del trabajo académico queda todavía pendiente. La cronología fue añadida a la página web del Hemispheric Institute of Performance and Politics de la New York University, un paso más dentro de un proceso abierto a adiciones, correcciones e investigaciones.

Cada acción merece una narración completa; muchos artistas y movimientos requieren un estudio más amplio, bien sea en forma de tesis doctoral o libro. Finalmente, esta cronología, aunque rica e independiente, debería ser integrada en una historia más amplia y global de las acciones performáticas, comparada, contrastada y analizada. Sólo así empezaremos a ver un panorama más completo.

26 Emilio Tarazona, "Arte, vida, libro y Museo del Barrio," en *Arte*. Disponible en arte-nuevo.blogspot.com/2008/06/arte-vida-libro-y-museo-del-barrio.html

Emilio Tarazona señala algo interesante: "Es claro para mí que, contrariamente a lo que suele pensarse, no es el documento el que genera o hace posible la investigación sino que es la investigación la que genera y hace posible el documento".[27] Tal vez es nuestro deseo de regresar al lugar del acto para encontrar cualquier evidencia lo que nos permite lidiar con este tipo de proyecto. Queremos y necesitamos enfrentarnos a la historia, tanto en forma de exposiciones como de libros.

Y aún así, coincido con Cuauhtémoc Medina que señaló en su revisión del proyecto: "Con todos sus méritos como proyecto, *Arte no es Vida* es un boceto que sugiere que el problema de introducir la historia del performance al museo es, todavía, un reto endemoniado."[28]

27 Tarazona, "Arte, vida, libro y Museo del Barrio."

28 Cuauhtémoc Medina, "Arte y vida", en *Reforma* (8 de julio del 2009), 19.







Páginas 132-134. Vistas de la exposición *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. El Museo del Barrio, Nueva York, 2008. Fotografía: Jason Mandella. Cortesía de El Museo del Barrio.







Arriba. ***Señalamiento no. 1. Manojo de semáforos.*** **Manifiesto "Primera no-Presentacion Blanca". 25 de octubre, 1968. Buenos Aires, Argentina. Pieza de la exposición *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. El Museo del Barrio, Nueva York, 2008. Fotografía: Jason Mandella. Cortesía de El Museo del Barrio.**

LOS ARCHIVOS SALEN DEL CLÓSET. DE LA MEMORIA INDIVIDUAL A LA ACTIVACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA

ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO

DE LO TANGIBLE A LO INTANGIBLE

Como lo ha comentado Barry Lord en su libro *Manual of Museum Planning,*[1] los museos existen para preservar, documentar e investigar el patrimonio del mundo y para hacerlo accesible al público a través de programas de interpretación, educación y exhibición. No obstante, en pleno siglo XXI, la definición de las colecciones está cambiando ya que éstas, como sabemos, incluyen obras tangibles como piezas de arte, artefactos, archivos y documentos, pero también expresiones inmateriales de la cultura humana —historia oral, música, arte sonoro, danza, medios digitales y otras formas de expresión cultural— captadas a través de fotografías, audio o video y conservadas en múltiples formatos.

Las prácticas artísticas contemporáneas generan gran cantidad de documentación, sea porque son proyectos con escasa o nula *fisicalidad* (los *viajes* de Francis Alÿs, por ejemplo), sea porque los resultados de

1 Barry Lord, Gail Dexter Lord y Lindsay Martin (eds.), *Manual of Museum Planning* (Lanham, Maryland: AltaMira Press, 2012).

los proyectos son efímeros (en casos concretos como el performance, el *body art*, etc.). Este tipo de prácticas artísticas son, desde su concepción, de naturaleza esencialmente archivística, pues contienen materiales que son significativos por la información registrada en ellos mismos que les identifica, en algunos casos, como *objetos de museo* y es por ello que la conservación de esta memoria y de estos documentos es también responsabilidad del museo. Este enorme espectro, de lo tangible a lo intangible, ha traído una serie de retos y desafíos en el terreno museográfico.

El diseño de espacios específicos para la exhibición de archivos muchas veces se ve restringido por la necesidad de mantener condiciones estrictas de conservación y seguridad. Gracias a las nuevas tecnologías, la digitalización y la reinvención constante de la museografía, se han encontrado alternativas diferentes y atractivas que permiten que los archivos salgan del clóset y que el visitante experimente diferentes aproximaciones a este tipo de acervos sin perder la esencia de los mismos. Me permito explorar ciertas complejidades de estos despliegues museográficos a través de algunos ejemplos.

En el caso de los archivos tangibles, la creación de microclimas y atmósferas museográficas, así como la implementación de tecnología que apoya la conservación, han permitido la exhibición de documentos originales dentro de parámetros seguros, en relación a la iluminación y al tiempo de exposición del archivo o el documento en cuestión, que garantizan su vida.

Ejemplo de ello es la exposición *Constitución mexicana 1917-2017. Imágenes y voces,* presentada en Palacio Nacional en 2017, una aproximación a la conmemoración del centenario de la carta magna desde una experiencia de carácter cultural que da cuenta tanto de los logros alcanzados a lo largo de un siglo como de los grandes pendientes en materia social. Dicha muestra nos permite presentar algunas de las problemáticas anteriormente mencionadas.

El *corpus* de la muestra estuvo conformado por un acervo de más de seiscientas piezas con las que fue posible formar conjuntos de asociaciones —les llamamos constelaciones— que respondieron a este ima-





Vista de la exposición *Constitución mexicana 1917-2017. Imágenes y voces*, Palacio Nacional, 2017. Fotografía: Alejandro García Aguinaco.



Un elemento esencial de la apuesta museográfica fue la colección de constituciones del siglo XIX bajo resguardo del AGN. Fotografía: Jorge Moreno Cárdenas.

ginario cultural de la Constitución mexicana. Se trató de registros como las artes plásticas, el periodismo, la literatura, la fotografía y la música, con especial énfasis en el cine y en el patrimonio documental de archivos tan importantes como los del Archivo General de la Nación que por vez primera prestó cien piezas originales entre las que se contaban documentos fundacionales como el *Acta de Independencia* o los *Sentimientos de la nación*.

Los interactivos multimedia o las pantallas táctiles son medios que permiten al usuario experimentar otra manera de aproximarse a las fuentes documentales. La inclusión de estos dispositivos en los programas de las exposiciones debe hacerse con especial atención, como un valor agregado a los contenidos, a los mensajes y a la obra misma. “En un museo la tecnología siempre acaba caducando, la realidad, en cambio, no caduca nunca”, nos recuerda Jorge Wagensberg.[2]

La digitalización y la extracción de medios analógicos (el *ripeo)* han permitido que los archivos generen nuevos mecanismos de presentación al público sin afectar los documentos originales. Estos recursos han potenciado la dinámica museográfica y han permitido un mayor alcance en públicos y formatos de exposiciones y museos.

Un ejemplo de ello fue el *Memorial del movimiento estudiantil de 1968*, espacio museográfico que se construyó en 2007 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM y que fue más allá de hacer un memorial (una llama votiva) a los estudiantes asesinados el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas y se convirtió, en cambio, en un ejercicio reflexivo sobre uno de los hechos históricos más significativos de la segunda mitad del siglo XX en México.[3]

2 Jorge Wagensberg, *Más árboles que ramas. 1116 aforismos para navegar por la realidad* (Barcelona: Tusquets, 2012), 110.

3 En octubre de 2018, en el marco de la conmemoración de los 50 años del movimiento estudiantil de 1968, se inauguró una nueva museografía del memorial que presenta una aproximación distinta al 68. [N. de las e.]



***Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Fotografía: Óscar Guzmán.**

Los contenidos históricos que conformaron el memorial se recopilaron por dos vías principales. La primera fue la videograbación de 57 entrevistas con personalidades vinculadas al movimiento, testimonios que se editaron e instalaron como hilo conductor de la exposición. La segunda consistió en la recopilación de documentos gráficos y de época obtenidos mediante un exhaustivo proceso de investigación en archivos públicos y privados que permitieron contextualizar el movimiento estudiantil en un horizonte historiográfico y realizar el ensamble de las piezas que se integraron al espacio museográfico.

El resultado fue la creación de una propuesta museográfica y audiovisual no centrada en el objeto sino en la experiencia de una generación. Un proyecto de recuperación de la historia reciente de nuestro país, de un tiempo cercano que aún nos toca y en el que seguimos inmersos. El *Memorial* es un ejemplo de cómo, a través de la trama museográfica que entreteje la memoria individual de los testimonios y los documentos, se puede activar la memoria colectiva.

El lenguaje expositivo juega dialécticamente en su desarrollo. Por un lado, pensar en el aspecto *racional* en cuanto a su condición funcional y por el otro explorar el aspecto *poético y metafórico* en cuanto a la evocación de mensajes. El gran reto es dar cabida a estos dos aspectos y lograr un equilibrio entre ellos.

Con un tejido así, la amplitud del campo experimental que se puede originar para ensayar nuevos vocabularios es inagotable. El lenguaje museográfico se vuelve un *metalenguaje*[4] en el sentido de que se vale de un sin fin de especialidades. Esta disciplina se debe antes que nada al objeto patrimonial y a la estructura del discurso narrativo, pero dispone de un arsenal de herramientas como las formas, los colores, las texturas, la luz, las sombras, los vacíos, la imagen, pero también el ritmo, la frecuencia, el movimiento, la música, el ruido, el silencio, el sonido, la temperatura, el aroma, el olor, etc. Además cuenta con recursos na-

4 Enric Franch, "La muestra y el discurso. Aproximación a una museografía crítica", en *Experimenta* (1997), 68.

rrativos, líricos, poéticos, épicos, la alegoría, la metáfora, la anécdota, la sorpresa, el impacto, el realismo, la seducción, la insinuación, la abstracción, etc. Como dice Barbara Rose “el suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc., también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra”.[5] En definitiva, existen infinitos recursos para motivar al usuario, estimularlo y sumergirlo en la atmósfera argumental del discurso expositivo.

La práctica museográfica contemporánea requiere un espacio multidimensional, que haga suyos todos los espacio-tiempos posibles: las nociones de utopía, heterotopía, simultaneidad, fragmentación, yuxtaposición, heterogeneidad, discontinuidad, desplazamiento, desubicación, desterritorialización y desmaterialización, por mencionar algunos. Es un espacio *otro*, un espacio dinámico, flexible y siempre cambiante, un espacio incluyente y diverso para aprender y compartir.

Ejemplos como los que acabo de presentar son recursos que en todo momento, y como bien dice la museología crítica, permiten *expandir* una exposición, abrir el espectro de lo *exhibible* y conseguir que los contenidos y los mensajes que se quieren transmitir se conviertan en herramientas vivas, que se relacionen con la vida de quienes visitan un museo o una exposición.

Un museo no puede tener éxito a menos de que atienda tanto los temas relacionados con sus colecciones, como los aspectos que tienen que ver con la interpretación, uso y exhibición de sus colecciones en nuevas y dinámicas formas. Y como nos recuerda Walter Benjamin, “la verdadera imagen del pasado *pasa* de largo fugazmente [*huscht*]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”.[6]

5 Barbara Rose, “La escultura norteamericana. Del minimalismo al Land Art”, en *La escultura* (Barcelona: Skira, 1984), 273.

6 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría (México: Ítaca/UACM, 2008), 39.

LA FORMA SIMBÓLICA DEL ARCHIVO

VOLUSPA JARPA

Todo se desvanece en la niebla, el pasado está tachado
y la tachadura olvidada, todo se convierte en verdad
y luego vuelve a convertirse en mentira.
George Orwell, *1984.*

DE LA MUDEZ DEL ERIAZO A LA HISTERIA DE LA HISTORIA

Desde 1992, desarrollo una serie de paisajes en torno a los sitios eriazos del centro de Santiago de Chile. Fue desde la experiencia de recorrer estos lugares y preguntarme por ellos que figuré las primeras pinturas, pensando que era en una experiencia sostenida por lo irrepresentable donde podían quedar en evidencia los límites del lenguaje. Pero al decir esto pienso hoy, ¿cuál era mi atracción por lo irrepresentable? Lo irrepresentable era la historia que aparecía borrada en estos sitios, donde alguna vez hubo una edificación erigida que luego fue demolida y donde quedan solamente vestigios de unas fundaciones y restos mezclados con una incipiente vegetación. Éste era el paisaje dominante

en el centro de Santiago durante el comienzo de los noventa. ¿Qué pasaba con aquellos lugares y hechos marginales al lenguaje oficial y su inclusión o exclusión de los relatos? Es decir, estos paisajes querían ser metáfora visual de mi pregunta por la historia, pero también querían ser eriazos de la propia pintura, querían ser marginales al género del *paisaje* de la pintura chilena, una presencia hegemónica dentro de la historia del arte chileno.

Así surgió la serie *El jardín de las delicias* que realicé en 1995 como parte de una investigación en torno a los eriazos, desarrollada un año antes. En ella la pregunta por el paisaje eriazo y la ciudad se amplió a la pregunta por la escenificación de la historia de Chile durante la transición a la democracia, periodo que comprendió toda la década de los noventa. Las escenas contenidas en la serie fueron creadas con la intención de inventar narrativas que completaran la mudez que yo veía en ese paisaje con respecto a su entorno y la historia de la ciudad. El eriazo era el síntoma traumático. La escena que pintaba buscaba hacer aparecer los elementos narrativos constituidos en el trauma: el monumento al héroe patrio Bernardo O´Higgins, el Altar de la Patria erigido por Pinochet en plena dictadura, la historia de Chile, que se me hacía incomprensible en sus silencios y explicaciones retóricas, y las histéricas, mujeres que habían transformado sus historias en síntomas corporales indescifrables.

Aparece entonces el psicoanálisis y su invención. Investigo su historia por una incomodidad subjetiva: quiero suponer que la hegemonía de la palabra y sus discursos no es tal, y que la imagen posee un estatuto autónomo, que se le escapa, y que en esa fuga logra contener aquello que la palabra no puede traducir.

Freud explica este punto a partir del análisis del mecanismo defensivo histérico que resulta de un discurso cifrado subjetivamente. Entiende *la histeria* como una *enfermedad* derivada de una estructura psíquica que funciona en un imaginario subjetivo y que a su vez sufre de una represión significativa del deseo. En la fragmentación del discurso se da cuenta de este deseo, cuya característica principal es el hacerlo incomprensible a través de operaciones de condensación de imágenes e inversión o a partir de la negación de las partes del relato. La construcción de ese lenguaje paralelo es lo que me interesa comprender como mecanismo narrativo, entendiendo que su primera característica es operar sobre el significante, en su acepción de materialidad y cuerpo, y no el ser una preocupación ilustrativa del significado, entendiéndolo como el alto grado de invención subjetiva que puede existir en un síntoma histérico.

La imagen que contiene la muda contorsión de la histérica, fotografiada y documentada en el siglo XIX, puede ser homologable a la borradura y la tacha de la información negada en los documentos de los archivos desclasificados con los que trabajé a partir de 1998. Éstos deben ser entendidos como restos o materiales del trauma con la intención de hacerlos visibles y así restituir el secreto y la borradura en el presente.

La incapacidad de hablar de la histérica podría corresponder, desde un nivel privado, a la información borrada contenida en un archivo. Estos dos hechos reflejan el acto y el resultado traumático. Podemos decir entonces que la histérica es muda en relación a la imposibilidad de poder dar cuenta de su vivencia a través de la palabra, pero, lo más relevante es que al mismo tiempo, esta *mudez* se hace visible a través de las contorsiones corporales. Lo mismo podríamos decir en relación a los documentos desclasificados por Estados Unidos sobre América Latina. La información ha quedado silenciada, no sabemos qué dice, pero sabemos que es traumático por la operación que lo hace visible.

Si pensamos el síntoma como lenguaje *anómalo* que proviene de un hecho del que no se puede dar cuenta a nivel de lenguaje —el trauma—, la verdad a la que podemos acceder en primera instancia no sería la verdad del hecho —el archivo y su dispositivo documental—, accederíamos más bien a la verdad de la cifra y con ella, a los signos de la muerte, la destrucción y la agresión. En este sentido, podría extremar la idea y sería que la historia, como narrativa, no está destinada a narrar las *verdades* de los acontecimientos, sino que se trata de una operación narrativa destinada a *editar* —borrar, condensar, recortar— y, por tanto, a *somatizar* aquellos acontecimientos.



Vista de exposición. Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá*, curaduría de Agustín Pérez Rubio. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

HISTERIA PRIVADA E HISTORIA PÚBLICA. DOS TENSIONES NARRATIVAS QUE SE ENTRECRUZAN

Mis razones para trabajar con el archivo no provienen de los fundamentos de la historiografía, ni tampoco de la necesidad de comprobar y contrastar fuentes de información para narrar el punto de vista que disputa el historiador. Mis razones para acercarme y zambullirme en la necesidad de archivo en la que he vivido los últimos veinte años provienen del encuentro con la borradura y la tachadura, que surgen de la no historia o, lo que es más misterioso, provienen de la dimensión del SECRETO como asunto de seguridad, de su histeria y de su mudez. Mi urgencia por el archivo se debe a ese síntoma, a esa *nube flotante de malestar* percibida a través de mi infancia anclada en el Cono Sur de América Latina. Infancia que me ha hecho preguntarme muchas veces cuánto de mi subjetividad está cruzada, modelada, por esos hechos y atmósferas que envolvieron mi niñez, por esas dictaduras militares y sus códigos y lenguajes de los que fui testigo en mi propio país y también en los otros países de la región por donde viajé y viví.

¿De qué tratan los archivos de la no historia de la Guerra Fría en América Latina, qué revelan de ese pasado, pero sobre todo, cómo nos interpelan hoy? Trabajo desde hace quince años con los archivos de la CIA y otros organismos de inteligencia de Estados Unidos sobre países latinoamericanos que han sido desclasificados, en un período que comprende desde 1948 hasta fines del siglo XX. Empecé trabajando con los archivos que se publicaron sobre Chile (en lo que se denominó Proyecto de desclasificación Chile) en los años 1999, 2000 y 2001, cuando Augusto Pinochet estaba preso en Londres, suceso que propició la voluntad internacional para hacer visibles estos archivos, siendo Chile uno de los países que tenía el mayor volumen de desclasificación de documentos.

Con desclasificación quiero decir que los documentos que Estados Unidos ha sacado a la luz pública sobre América Latina estuvieron clasificados bajo la condición de secreto y esta condición a su vez se subdivide en otras como CONFIDENCIAL, NO DISTRIBUIR, PROHIBIDA o RESTRINGIDA SU CIRCULACIÓN, SECRETO SENSIBLE/SÓLO MIRAR, o el sello de SECRETO/DELICADO, NODIS (no distribuir a otros organis-

mos), NOFORN (no distribuir a otros países), ROGER CHANEL (prioridad máxima; difusión restringida), TOP SECRET, etc. Entonces, conceptualmente, desclasificación quiere decir sacarlos de esa condición restrictiva o de supresión que es el secreto y hacerlos públicos.

Algunas características sobre la noción de archivo que me fueron impuestas al interesarme por estos documentos son SECRETO, DESCLASIFICACIÓN, GRAN VOLUMEN, TACHADURA/BORRADURA, ARCHIVOS DE UN PAÍS EXTRANJERO, IDIOMA INGLÉS, GUERRA FRÍA, LATINOAMÉRICA, AGENCIAS DE INTELIGENCIA. Creo que estos tópicos configuran muy bien los factores con los que he lidiado a lo largo de mi trabajo, por lo menos en un momento inicial, aún cuando debo adelantar que éstos no son hoy parte de mis conclusiones.

EL ACTO DE DESCLASIFICAR Y SU RELACIÓN CON EL RELATO HISTÓRICO

> La matanza podría ser considerable y prolongada (estamos hablando de una guerra civil) […]. Ustedes nos han pedido que provoquemos el caos en Chile […] les ofrecemos una fórmula del caos que es poco probable que no suponga derramamiento de sangre. Disimular la implicación de EEUU será sin duda imposible.
> Cablegrama ultra secreto de la base de operaciones de la CIA en Santiago de Chile, 10 de octubre de 1970[1]

En el año 1999, el gobierno de Estados Unidos anunció la desclasificación de documentos de sus servicios secretos sobre la historia reciente de Chile. Recuerdo haber vivido esta noticia con cierta conmoción expectante y haber pensado y sentido que se iba a producir un gran revuelo histórico en Chile. Sin embargo, esto no sucedió y hasta la fecha solamente unos pocos libros recogen esta información. Pero para mí se transformó en una *interrogante simbólica*.[2]

1 Peter Kornbluh, *Los archivos secretos* (Barcelona: Crítica, 2004), 27.

2 Desde el punto de vista del arte concibo éstas como reflexiones →

Los archivos desclasificados estuvieron a disposición del público través de un sitio oficial difundido por internet.[3] Al descargar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión directa con el hecho mismo de *la desclasificación* de los documentos. Es decir, dimensionar el tener acceso a información que durante toda mi vida había presentido. Para mi generación acceder a esos documentos burocráticos que revelan datos duros, fechas, sumas de dinero, personas implicadas, esquemas de organización, planificaciones estratégicas escritas era acceder a un aspecto de la realidad con la que no habíamos lidiado. Mi generación era una generación que tuvo que escuchar las *versiones contrapuestas de la historia*, es decir, las versiones propagandísticas-ideológicas de la historia, con los testimonios y testigos contrapuestos de esas versiones contradictorias, con titulares que decían “No existen tales desaparecidos”.

Así mismo, sufrí un segundo impacto pues muchos de estos documentos están *tachados*: párrafos y páginas completas *borradas* con líneas, rayas y bloques negros. Me conmoví por esa información borrada y, a su vez, por la historia de Chile, aquella que sentí pequeña e insignificante desde esa *borradura*; pensé en el abismo que había entre los hechos sucedidos en Chile, lo mucho que nos han conmocionado por largo tiempo y esas *tachas*.

De alguna manera tenía expectativas históricas de que esa información repararía la torcida historia de Chile que yo vivía, y sin embargo apareció, no la torsión, sino la desfachatez de la *borradura*. En una interesante frase de Bill Clinton de esos años, dicha al autorizar la desclasificación, afirmó: “Los chilenos tienen derecho a saber su historia”. Interesante, por varios motivos: el primero es que al parecer hasta ese momento no sabíamos nuestra historia, es decir no habíamos tenido ese derecho y nos estaba siendo otorgado recién a comienzos del siglo XXI.

simbólicas, como procesos de simbolización social es decir, ¿cómo se puede dar a ver y, por tanto representar —simbolizar—, la desclasificación de los archivos?

3 El sitio del Departamento de Estado de Estados Unidos dedicado al Freedom of Information Act permite acceder a los documentos desclasificados. Véase foia.state.gov/Search/Search.aspx#.



Vista de exposición. Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá,* curaduría de Agustín Pérez Rubio. Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2017.

Quiero detenerme y hacer una pequeña reflexión sobre el significado político de una tacha. Las tachaduras son el borrado de información que permite que un documento clasificado como secreto sea liberado de esa condición y, por lo tanto, desclasificado. No es un acto histérico solamente —me refiero a borrar/reprimir para simultáneamente mostrar—. Cada tachadura posee al costado una marca, escrita a máquina o a mano que señala a qué corresponde la necesidad de mantener esa información como secreta. Puede ser B1, B2, etc. Estos códigos se refieren a cuáles son las razones de seguridad nacional norteamericana que hacen que esa información se mantenga oculta hoy. Con esto quiero decir que aún cuando el documento sea de 1972, por ejemplo, existen razones en el presente para que esa información no sea revelada. Se comprende entonces que esa tacha corresponde al presente de ese documento. Puede ser que la operación de inteligencia descrita esté activa aún. Puede ser que la persona que aparece mencionada, tal vez como informante o agente, esté de alguna manera operativa, puede ser que la información se refiera a algún interés norteamericano que se mantiene intacto como operación en el tiempo. Es decir, lo que nos impacta de una borradura no sólo es que hay algo que no puedo leer, lo que impacta es que hay algo que no puedo leer *hoy*, ya que aún no es historia, ya que esa tacha es presente, es algún dato duro del presente.[4]

A partir de esta desclasificación, y la manera en que interpela mi subjetividad y el cómo esta información se refleja en mi propia necesidad de relato histórico o tal vez de la conciencia de la falsedad del relato impostor, empecé a pensar el documento como material artístico en un sentido conceptual y en un sentido estético, y en su experiencia como una experiencia por elaborar, haciendo cuerpo de un cierto sentimiento por la incompletud de la historia. La experiencia de una historia secreta, borrada y que cambia las narrativas, es una experiencia que me parece medular en nuestra experiencia de la contemporaneidad.

4 La referencia de la autora sobre la borradura está íntimamente ligada a la intervención de la inscripción, lo que denota una proximidad a la lectura de Derrida. [N. de las e.]



Vista de instalación. Voluspa Jarpa, *Histórias de aprendizagem*, 31 Bienal de São Paulo, Brasil. Itinerancia en el Museu Serralves, Oporto, Portugal, 2015.

SECRETOS, MENTIRAS Y DINERO

La biblioteca de la no historia es una obra que realicé en Santiago en 2010 y corresponde a mi primer trabajo con los archivos de inteligencia. Le impuse cumplir con dos objetivos: que la obra fuera una estrategia de diseminación de este material y, al mismo tiempo, que fuera una seductora transacción simbólica que me permitiera dimensionar la relación entre esta información y la subjetividad. Para esto edité seis libros que fueron colocados en un anaquel y con los cuales intervine varias librerías de Santiago. Los libros contenían una compilación de archivos desclasificados sobre Chile y las personas podían llevárselos a medida que transcurría la muestra a cambio de una respuesta que quedó inscrita en un formulario. Es decir, tenías derecho a llevarte un libro, de manera que el anaquel iba vaciándose a medida que transcurría la exposición revelando una línea de luz blanca, a cambio de la transacción simbólica de una respuesta a la pregunta: ¿qué va a hacer usted con esto?

Ésa era la misma pregunta que yo me había hecho cuando empecé a trabajar con este material en 1998-1999. Cuándo comencé el trabajo con los archivos pensaba en qué puedo hacer yo con este material, con sus significados, con el símbolo de época que ellos configuran. Tomé conciencia de que lo que se podía hacer era generar una obra que permitiera que el material fuera elaborado colectivamente, pero también, subjetivamente. En esta obra he aprendido algo significativo sobre la tensión que puede existir entre archivo y memoria. El archivo es una información dura y fragmentaria, donde aparecen datos específicos, y la memoria es aquello que vamos construyendo desde las experiencias subjetivas en relación a la historia. Por lo tanto, la pieza tendría que ver con aquella condición natural de los documentos de archivo: no son historia, sino más bien, podrían llegar a serlo.

La dificultad que significa enfrentarse a un material de archivo donde aparece la historia de la mayoría de nuestros países latinoamericanos, escrito en un idioma que no es el nuestro por agentes de inteligencia norteamericanos durante los últimos 60 años, nos da pistas sobre cómo se han venido construyendo nuestras historias y cuáles han sido los lineamientos geopolíticos que tenemos en común. Las obras que realizo

son en realidad estrategias que permiten al público aproximarse, a través de los sentidos, a este material de archivo que inevitablemente va a generar resistencias subjetivas, reacciones naturales de rechazo.

Desde las artes visuales, ha sido mi interés construir una tensión entre forma estética y contenido político que permita al espectador/lector problematizar la noción de archivo, teniendo por objeto producir una experiencia para el que mira, pero considerando que éste también puede ser a ratos un lector. Asimismo, la manera de espacializar los documentos, de disponerlos en el espacio, busca construir, más allá de la información que contienen, una dimensión simbólica de la experiencia de estos archivos y de la historia que portan. Para poder pensar el material de los archivos desclasificados como material para las artes visuales, en el sentido de visualidad, lo primero que entiendo es que son documentos que contienen textos y tachas, pero que al ser exhibidos, no están dispuestos solamente, o mayoritariamente, para ser leídos sino para, en primer lugar, ser vistos. Es decir, en su condición de *imagen* y luego de *texto*. La característica de la tacha y el texto del documento confunden al que las observa, al suprimir "las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer".[5] Veo un texto fragmentado y la borradura de éste, y la borradura es al mismo tiempo figura negra y abstracta. Así, este estar atrapado, o quedar atrapado, en un caos sin solución donde el orden original del discurso y la imagen han sido violentados, surge un tercer elemento que, en su hibridez, resulta peligroso y caótico, subversivo de la ley básica que separa al régimen del texto y la imagen. El texto dice, nombra, significa y se lee, la imagen muestra, representa y se mira. La fisura que es un documento tachado, el caos que produce en el pensamiento y la experiencia, reflejan de alguna manera la violencia como cuerpos históricos que somatizan su relato reprimido.

5 Michel Foucault, *Esto no es una pipa* (Barcelona: Anagrama, 1997), 34.

LA VIDA DE LOS OTROS. MUSEOS PARALELOS Y NUEVAS FORMAS INSTITUCIONALES

PAZ SASTRE

El pensar las nuevas posibilidades de los despliegues museográficos digitales y lo que potencialmente ofrecen dichas tecnologías a la nueva museología digital modifica por completo las preguntas que antes se dirigían a los museos de arte sobre cómo éstos ventilan los archivos en exposiciones temporales, trastocándolas por cómo los medios digitales usurpan, ocupan, desbordan el espacio y las funciones de los museos, las exposiciones y los archivos. Todas las preguntas se reducen en este sentido a un solo problema, el problema de lo museal condicionado por la doble función de archivar y mostrar, característica de los media.

Al identificar los museos de arte con la colección de obras únicas y su exhibición al interior de los muros de la institución se olvida que el museo ha sido siempre un medio de comunicación e información entre otros. Como señala Deloche:

> Paralelamente al museo institucional […], cuando éste empezaba a emerger de las colecciones privadas, se fueron creando museos sin edificios, sin instituciones, o incluso sin colecciones de objetos originales, puros museos de sustitu-

tos, es decir, museos virtuales que plantean abiertamente la problemática de lo museal mediante otra forma de soporte.[1]

Doscientos años antes de la popularización de los catálogos de exposición, en el siglo XVII aparecen el *Museo Cartáceo* o "museo de papel" de Cassiano dal Pozzo y el *Templo de las musas* de Michel de Marolles, con miles de acuarelas, dibujos y grabados. En el siglo siguiente se publica *La Enciclopedia* de D'Alembert y Diderot y la *Instrucción sobre la manera de hacer inventario y de conservar en toda la extensión de la República todos los objetos que pueden servir a las ciencias y a la enseñanza* de Vicq d'Azyr y Dom Poirier. Ese mismo siglo, el XVIII, divisa la ciudad-museo y el museo *in vivo* de los monumentos históricos en las cartas de Quatremère de Quincy[2] contra el traslado a Francia de obras procedentes de Italia. François de Clarac publica en 1851 su *Museo de escultura antigua y moderna* para acercar al público la colección completa del Louvre en grabados, cien años antes de que André Malraux publique su *Museo imaginario de la escultura mundial* en fotografías.

Los museos paralelos —extramuros o en papel— preceden con mucho a los despliegues museográficos digitales que comienzan a mediados de los años ochenta con las bases de datos y los sistemas de gestión de las colecciones. En México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia le encarga en esos años al Dr. Manuel Gándara la realización de un primer inventario-catálogo de sus acervos, un prototipo en plataforma

1 Bernard Deloche, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes* (Gijón: Ediciones Trea, 2002), 149.

2 Quatremère de Quincy habla en "Cartas a Miranda. Sobre el desplazamiento de los monumentos de arte de Italia", entre otras cosas, de la falta que significa seguir apoyando la práctica del saqueo como trofeo de guerra y conquista, además de la extracción cultural cometida por las naciones vencedoras al patrimonio de los vencidos. Dichos saqueos, significan una pérdida y descontextualización que alimentan a cierto tipo de museos formados por la desnaturalización de la cultura, Quatremère hace una crítica profunda a la despatrimonialización y defiende la reconciliación por medio de la preservación de los "sitios históricos", restitución y repatriación. Antoine Quatremère de Quincy, *Cartas a Miranda* (Murcia: Nausica, 2007). [N. de las e.]

Macintosh.[3] A estos esfuerzos, que continúan hoy, se suman en los años noventa los primeros CD-ROM, visitas multimedia a museos de arte, anticipados por la *pinacoteca doméstica* de Moholy-Nagy o el *telemuseo* de Frederick Kiesler de los años veinte.[4] El CD-ROM *Los museos del INBA. Ciudad de México,* incluía 11 museos públicos a un clic de distancia.[5] Los primeros museos en línea aparecen también en los noventa. Dos proyectos pioneros fueron la exposición *The Museum inside the Telephone Network* de 1991 y la muestra *The Museum Inside the Network* realizada tres años después.[6] Lin Hsin Hsin Art Museum[7] dice ser el primer museo virtual del mundo creado en 1994 para el navegador Mosaic 0.9N en un servidor Silicon Graphics.[8] La ciudad-museo reaparece en 1996 con el Open-Air Museum de la ciudad de Liubliana.[9] Los monumentos *in vivo* son rehistorizados por el internet móvil y la realidad aumentada. En 2010 el Museo de Londres lanzó *StreetMuseum*, una aplicación que superpone al lugar de la ciudad en el que uno se encuentra su archivo documental y fotográfico.[10] Ese mismo año *México es mi museo* ofrecía la

3 R. Witker, "La museología digital y el museo mexicano. Herramientas museológicas digitales, 1990-2008", *Alteridades* 19 (37), (2009), 87-101.

4 Erkki Huhtamo, "On the Origins of the Virtual Museum" (presentado en *Virtual Museums and Public Understanding of Science and Culture*. Nobel Symposium NS 120, 2002).

5 *Los museos del INBA: Ciudad de México* [CD-ROM] (Colima: Universidad de Colima, 1992).

6 Asada Akira, Hikosaka Yutaka e Itoh Toshiharu llevaron a cabo este experimento pionero, en el que mediante el uso del teléfono, el fax y la computadora era posible tener acceso a contenidos generados por artistas, escritores y productores culturales. Para una descripción más detallada, véase ntticc.or.jp/en/exhibitions/1991/intercommunication-91-the-museum-inside-the-telephone-network/ [N. de las e.]

7 Véase lhham.com.sg/.

8 Lin Hsin Hsin, "Pioneering a digital media art museum on the Web", *Museum International* 52 (2000), 8–13. onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1468-0033.00237.

9 burger.si/Ljubljana/map_Ljubljana_eng.html.

10 Marisa Gómez, "Archivos aumentados. El museo en la ciudad o la →

posibilidad de marcar desde un celular a un número gratuito y escuchar cápsulas sobre los sitios históricos vinculados con la Independencia y la Revolución mexicanas.

La historia poco explorada de los museos paralelos es objeto de la arqueología de medios contemporánea pero la primera teoría sobre ellos aparece en los años cincuenta. Malraux analiza cómo la fotografía abre un nuevo dominio al margen de la institución, un museo imaginario que es por vez primera "patrimonio común de toda la humanidad".

> Afirmar que las santas, las Danaides, los pordioseros y las jarras se han convertido en cuadro, que los dioses y los ancestros se han convertido en esculturas, significa que todas esas figuras han abandonado, por nuestro mundo del arte (que no es el mundo de nuestro arte), aquel en el que fueron creadas; que nuestro museo imaginario se sustenta en la metamorfosis de la pertenencia de las obras que elige [...].[11]

La originalidad de Malraux no reside en haber materializado un museo paralelo sino en haber mostrado cómo el museo convierte las imágenes en obras mediante un juego de descontextualización y recontextualización constante.

Los problemas que plantea esta metamorfosis no se agotan en la museografía. Los desplazamientos de expresiones culturales diversas bajo la mirada occidental han sido discutidas ampliamente. La nueva museología de los años ochenta intentó resolver estos conflictos convirtiendo en *museables* todas las expresiones posibles, artísticas y no artísticas, pero dejó sin resolver, al igual que Malraux, cómo los otros medios convierten a su vez cualquier obra en imagen, usurpando, ocupando,

ciudad como museo", en VV.AA., *Innovaciones artísticas y nuevos medios: conservación, redes y tecnociencia* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013), 23-30.

11 André Malraux, *Le musée imaginaire* (París: Gallimard, 1965), 220.

desbordando el espacio y las funciones de la institución.[12] Los museos paralelos, al renegociar los modos de archivar y mostrar las obras cuestionan los límites de la institución, plantean nuevas formas institucionales y muestran que lo que diferencia al museo no son los edificios o las colecciones de objetos únicos sino los fines que orientan su sentido.

La museología no constituye entonces una ciencia sino una ética, como defiende Deloche,[13] una filosofía práctica encargada de definir a la vez unos valores y una conducta para el problema de lo museal. Una nueva museología digital estaría por tanto encargada de establecer una ética para las nuevas imágenes, algo que hace hoy cualquier aplicación implementando funciones, términos de uso y políticas de privacidad. La museología contractual nacida en internet al margen de lo público establece valores y prácticas que oscilan entre lo privado y lo común. Por un lado han aparecido nuevas empresas que capitalizan ese "patrimonio común de la humanidad" como Napster (1999), Google Images (2001), Vimeo, Flickr y Facebook (2004), YouTube (2005), Soundcloud (2007), o Instagram (2010) entre muchas otras. El Google Art Project pretendía realizar "un museo de museos"[14] digitalizando las obras de todas las instituciones que quisieran sumarse.[15] Por otro lado han surgido iniciativas sin ánimo de lucro como Internet Archive y UbuWeb (1996) o la Wikipedia (2001). Tan sólo Wikimedia Commons, un repositorio multimedia lanzado en 2004, alberga más de cuarenta millones de imágenes, sonidos y videos "de uso libre a los que cualquier persona puede contribuir".[16]

12 Douglas Crimp, "Sobre las ruinas del museo", en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (Madrid: Akal, 2005), 61-73.

13 Bernard Deloche, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes* (Gijón: Ediciones Trea, 2002).

14 Amit Sood, "Building a Museum of Museums on the Web" (2011), filmado en marzo de 2011, en TED2011, video, 5:08. Disponible en ted.com/talks/amit_sood_building_a_museum_of_museums_on_the_web.

15 N. Proctor, "The Google Art Project: A new Generation of Museums on the Web?", *Curator: the Museum Journal*, 52 (2), abril, 2011.

16 "What is Wikimedia Commons?", en Wikimedia Commons (última →

Los museos paralelos del presente plantean una vez más nuevas formas institucionales que ahora exceden el campo del arte. Todas las instituciones heredadas del Estado moderno, que dio luz al museo, se están viendo afectadas tanto por la privatización creciente cuanto por la movilización en torno a los bienes comunes y la cultura libre. Universidades y bibliotecas defienden el acceso abierto, los archivos se suman a la apertura de los datos, los gobiernos ensayan modelos de gestión abierta de los presupuestos públicos y una mayor descentralización en la toma de decisiones, mientras los museos dan la impresión de permanecer ajenos a estos debates. El *Código de deontología del ICOM para museos* no menciona nada sobre *open access*, *open data*, *open government* o bienes comunes.[17]

Los museos de arte, en particular, limitan el uso de las imágenes procedentes de sus colecciones, impiden el acceso gratuito a sus publicaciones, centralizan la toma de decisiones y mantienen una gestión opaca de sus finanzas. No quiero indicar con ello que no hayan intentado adaptarse a los cambios pero hay más videoarte en YouTube que en cualquier museo y esta situación es, como poco, paradójica. Sólo recientemente algunos ofrecen acceso gratuito a sus obras en dominio público como The J. Paul Getty Trust desde 2013 o el Metropolitan Museum of Art desde 2017.[18] El año pasado el Museum of Modern Art (MoMA) prometió publicar toda la documentación de sus exposiciones pero aunque los catálogos antiguos se pueden descargar gratis no hay acceso abierto para estas publicaciones.[19] Pocas instituciones se arriesgan a plantear no

modificación 11 de agosto de 2017). commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Welcome.

17 *Código de deontología del ICOM para museos* (2013), en ICOM (2017). Disponible en icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf.

18 Sarah Bond, “The Met Museum just made 375,000 images open access--but here are a few more museums that are #OA”, en *Forbes* (8 de febrero de 2017).

19 MoMA, “The Museum of Modern Art - Launch of online Exhibition History”, *E-Flux* (15 de septiembre de 2016).

ya el horizonte neoliberal del “open everything” sino el problema de los bienes comunes. En contraste, durante el seminario *Archivos del común*, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Red Conceptualismos del Sur y la Fundación de los Comunes se propusieron “reflexionar sobre la idea de patrimonio común, pensado a partir de los diversos modelos posibles de propiedad compartida y de la urgencia por evitar procesos de expropiación, cooptación o monopolio de la memoria colectiva y de sus diversas formas de construcción y manifestación”.[20] Una propuesta completamente inversa al archivo digital *Documentos del arte latinoamericano y latino del siglo XX* [21] del Museum of Fine Arts de Houston que se reserva el derecho a cambiar las condiciones de uso y acceso cuando quiera y sin previo aviso, como cualquier red social comercial.

Tampoco son muchos los que buscan modelos de gestión descentralizados que dialoguen con la colaboración distribuida de las redes sociales como hiciera el gobierno de Salvador Allende con la primera campaña de *crowdfunding* global mediante un llamamiento “a los artistas del mundo” para que donasen obras al Museo de la Solidaridad.[22] Europeana ofrece desde 2008 obras en dominio público de bibliotecas, museos y archivos de la Unión Europea.[23] En 2006 el New Museum abrió el Museum as Hub[24] convocando a varias instituciones a realizar actividades conjuntas. L’Internationale es una confederación de seis instituciones europeas que propone “un espacio para el arte dentro de un interna-

20 “Archivos del común” en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (diciembre, 2015). Disponible en museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun.

21 “Documents of 20th-century Latin American and Latino Art” en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Disponible en icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/home.aspx.

22 Carla Macchiavello, “Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, en Ana Xanic López (coord.), *A los artistas del mundo…* (México: MUAC/RM, 2016), 26-69.

23 “Public Domain Charter”, en Europeana Collections. Disponible en europeana.eu/portal/es/rights/public-domain-charter.html.

24 Véase museumashub.org/about.

cionalismo no jerárquico y descentralizado, basado en los valores de la diferencia y el intercambio horizontal entre una constelación de agentes culturales, enraizada localmente y conectada globalmente".[25] El Programa Ibermuseos presentó este mismo año el Registro de Museos Iberoamericanos para los países miembros.[26]

Las denuncias de Occupy Museums muestran cómo las instituciones artísticas propagan la injusticia social y económica. Algunos miembros de la junta directiva del MoMA proceden de la casa de subastas Sotheby's sin que esto represente un conflicto de intereses. Sotheby's bloqueó a sus trabajadores sindicalizados en 2012 negándose a pagarles atención médica durante un año de ganancias récord.[27] Para la construcción del futuro museo Guggenheim de Abu Dabi se explota mano de obra migrante sin garantías laborales.[28] Los bancos acusados de estafa se convierten en museos como el Centro Botín de Santander.[29] Los museos públicos se enfrentan a procesos de corrupción y malversación de fondos como el Institut Valencià d'Art Modern. Si bien el éxito de las políticas de gobierno abierto es más que cuestionable, parece que el museo se hace eco de esta cita de Hito Steyerl: "dedicado a producir y comercializar visibilidad no puede ser él mismo mostrado: el trabajo que ahí se realiza es tan invisible públicamente como el de cualquier fábrica de salchichas".[30]

25 "Confederation", en *L'Internationale*. Disponible en internationaleonline.org/confederation.

26 "Registro de museos iberoamericanos. Los museos de iberoamérica en un mismo lugar", en *Iber Museos*. Disponible en rmiberoamericanos.org/Home/Home.

27 Occupy Museums, "Dear MoMA: Cut Ties with Sotheby's!", en *Facebook* (marzo, 2012). Disponible en facebook.com/events/861693677202796/.

28 Véase occupymuseums.org/.

29 Anna Pacheco, "Bancos que son museos. Bancos que son festivales. ¿Cómo financiar el arte sin comprometerlo?", *Playground* (15 de septiembre de 2017).

30 Hito Steyerl, "¿Es el museo una fábrica?", en *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: La Caja Negra, 2016), 73.

La ausencia de un posicionamiento ético está afectando de manera más incisiva a los museos de arte contemporáneo. Cualquier ética pasa necesariamente por establecer una comprensión de lo contemporáneo que informe políticamente los fines a los que se orienta la institución, cuya proliferación y dependencia de los grandes capitales privados constituyen las dos características centrales del museo del siglo XXI.[31] Como ha analizado Claire Bishop,[32] en ellos la arquitectura espectacular escenifica una diversidad desprovista de fricciones que abandera los valores de un multiculturalismo trasnochado. Bishop opone al *presentismo* edulcorado una noción dialéctica de lo contemporáneo como método —en lugar de periodo—, capaz de archivar y mostrar los conflictos de la actualidad. La alternativa consiste en releer las colecciones históricas mediante material documental en las exposiciones, tratando el documento como obra y la obra como documento, entrelazando la historia del arte con la cultura visual. El modelo es la constelación benjaminiana utilizada para reunir los acontecimientos de nuevas maneras, interrumpiendo taxonomías, disciplinas, medios y propiedades convencionalmente asignadas.

Lo que deja en suspenso Bishop son las sombras que rodean la historia de las colecciones. Si la sacralización de la obra se mantiene, las críticas al museo del siglo XXI pervivirán en su versión radical. El *Manifiesto por una historia democrática del arte* de Lev Manovich ofrece argumentos a favor de una museología radical que incluya los museos paralelos aún por construir. "Lo más importante es que la distribución de la historia preservada [y por consiguiente de los materiales digitalizados] es muy desigual geográficamente, y los más ricos han preservado [y digitalizado] más de sus artefactos visuales que los países más pobres".[33]

31 Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October* 54, (Otoño de 1990), 3-17.

32 Claire Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013).

33 Lev Manovich, *Manifesto for Democratic Art History*, en Software Studies Initiative (13 de febrero de 2016). Disponible en lab.softwarestudies.com/2016/02/manifesto-for-democratic-art-history.html.

La dependencia de los grandes capitales privados no resuelve las viejas desigualdades. Mal que nos pese, puede que la digitalización sea solventada, al margen de los museos de arte contemporáneo, por empresas como Google, fundaciones como Wikimedia o iniciativas como Scan the world que se han propuesto escanear las esculturas del mundo para la impresión 3D.[34] Tampoco el financiamiento público-privado de empresas, bancos y gobiernos garantiza la conservación de las imágenes digitales. En todo el mundo sólo Internet Archive[35] está comprometida con la preservación a largo plazo de las nuevas imágenes. Esto no afecta sólo a la cultura visual. En un alarde de justicia poética el primer dominio de la Red Conceptualismos del Sur, conceptual.inexistente.net, ha desaparecido y sólo se encuentra ahora[36] en la máquina del tiempo de Internet Archive, el Wayback Machine.[37] Incluso los historiadores de arte medial publicaron en 2009 una declaración internacional alertando de la desaparición de sus objetos de estudio.[38]

Una museología radical debe enfrentarse al reto de la invención de nuevas formas institucionales. Quizá en algún momento las arquitecturas espectaculares de los espacios museales se conviertan en ruinas como los *movie palaces*, pero incluso si eso ocurre, las oportunidades para estos museos son excepcionales porque el arte contemporáneo lleva tiempo explorando el terreno del desplazamiento institucional. Como dice Bishop, "la idea de que los artistas pueden ayudarnos a vislumbrar los contornos de un proyecto para repensar nuestro mundo es seguramente una de las razones por las que el arte contemporáneo, a pesar de su casi total imbricación en el mercado, continúa despertando apasionado interés y preocupación".[39] Por primera vez el museo institucional podría aprender de la vida de los otros en lugar de archivar y mostrar otras formas de vida. Los artistas reinventan bancos, museos, bibliotecas, archivos, empresas, escuelas, máquinas, seres vivos, partidos políticos, movimientos sociales, conflictos bélicos, crisis medioambientales y un largo etcétera. Lo que significa que todas esas figuras han abandonado, por nuestro mundo del arte (que no es el mundo de nuestro arte), aquel en el que fueron creadas; que nuestro museo imaginario se sustenta en la metamorfosis de la pertenencia de las instituciones que elige y que esa metamorfosis es el reto que enfrenta lo contemporáneo.

34 Véase myminifactory.com/scantheworld/.

35 Véase archive.org/.

36 Véase web.archive.org/web/20110416045233/http://conceptual.inexistente.net:80/.

37 Véase archive.org/web/.

38 "Media art needs networked organisation & support. International declaration", en Media Art History. Disponible en mediaarthistory.org/declaration.

39 Bishop, *Radical Museology*, 23.

(I)LEGALIDADES DEL DOCUMENTO

ARCHIVOS Y DERECHOS HUMANOS

RAMÓN AGUILERA

Los archivos han tomado gran relevancia en la sociedad actual al ser considerados como un tema estratégico por su transversalidad en la construcción de los nuevos valores democráticos. Todas las acciones humanas, en general, se documentan de una manera o de otra. Por ello, todos los sistemas nacionales que se construyen en México para alcanzar una gobernanza sustentable y colaborativa, como el de la transparencia, el del combate a la corrupción, el de la fiscalización o el de la armonización contable, deben mirar y converger con el Sistema Nacional de Archivos, sistema promovido por la reforma constitucional en materia de transparencia de febrero del 2014. Igualmente, cabe resaltar el interés de muchas organizaciones como los centros de memoria y verdad o las ONG de derechos humanos por el papel que desempeñan los archivos en los temas relacionados con la violación de los derechos humanos, los cuales articulan la complejidad de las historias tan divergentes que narran persistentemente la violencia del Estado contra las víctimas.

Esta primera aproximación nos permite afirmar que la visión antigua sobre los archivos como meros lugares de depósitos de papeles inservibles ha sido rebasada y sustituida por una más dinámica que

le otorga una carga polivalente y permite enfoques de análisis desde diversas perspectivas.

El binomio archivos y derechos humanos comenzó a considerarse en el medio archivístico de manera formal en 1995 a través del denominado "Informe sobre Gestión de los Archivos de los Servicios de Seguridad del Estado de los Desaparecidos Regímenes Represivos" promovido por la UNESCO y el Consejo Internacional de Archivos (ICA). El propósito del estudio era sentar las bases para un tratamiento de los archivos de los regímenes represivos, el cual se concretó con el análisis de una serie de casos paradigmáticos, como el de los archivos de la desaparecida Stasi de Alemania, el archivo histórico de la seguridad del estado húngaro o el archivo histórico de la Policía Nacional de Guatemala.[1]

Siguiendo este interés por el tema de archivos y derechos humanos impulsado por la UNESCO y el ICA, en 1998 se fundó Archiveros Sin Fronteras (ASF) en la ciudad de Barcelona con el objeto de fomentar la solidaridad y la cooperación en el ámbito del patrimonio documental, valores que no son ajenos a la profesión de los archivistas. Posteriormente, en el 2005 se proyectó su internacionalización, dando lugar a la creación de secciones en diferentes países, que se constituyeron con personalidad jurídica propia como asociaciones independientes, y que conforman un consejo internacional.

Los objetivos de ASF Internacional, según la "Carta Internacional" que la constituye, son:

a) los archivos y la defensa de los derechos humanos,
b) el acceso a los documentos públicos en los regímenes políticos democráticos,
c) proyectos de cooperación en el ámbito de la archivística,
d) conservación del patrimonio documental de la humanidad,
e) formación archivística, y

1 Antonio González Quintana, *Políticas archivísticas para la defensa de los derechos humanos* (Santiago de Compostela: Fundación 10 de mayo, 2009), 17-18.

f) la colaboración con los archivistas, las profesiones afines y las entidades que trabajan en la defensa de los derechos humanos.

Actualmente, ASF Internacional se compone de doce representaciones en los siguientes países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Ecuador, Francia, México, Perú y Uruguay.

A lo largo de estos años se han realizado diversos proyectos dirigidos al rescate de archivos y a la formación de profesionales como han sido los casos de la República de Guinea Ecuatorial, Bosnia-Herzegovina, "los archivos del desierto" en Burkina Faso, en el Níger, en Tombuctú, Mali, y el de la comunidad sahariana; además de algunas colaboraciones en Sud- y Centroamérica. Pero cobra especial importancia la labor que se ha venido haciendo sobre el tema de los derechos humanos.

Por ejemplo, uno de los proyectos ambiciosos que ha impulsado ASF Internacional es el de la construcción de una base de datos a través del Censo de archivos de las dictaduras iberoamericanas.[2] En él se han venido compilando los trabajos de las ASF de los diferentes países donde ha habido gobiernos represores y autoritarios, con el fin de aportar conocimiento a los centros de memoria y verdad o a las fiscalías especializadas sobre los delitos del pasado.

La aportación que ASF Internacional realiza a la comunidad mundial radica en la aplicación de normas internacionales de buenas prácticas en el rescate, organización y descripción archivística, a partir de la adopción de la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD G) para ofrecer una base de datos robusta, normalizada y de fácil consulta para todos los interesados.

2 Ramón Alberch Fugueras, "Proyecto de la organización y acceso a los archivos y documentos de los regímenes represivos de Latinoamérica", en *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos. El Acceso a la Desclasificación de los Documentos* (Sarrià de Ter: Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2009), 117-128.

En este contexto, en el 2010, la representación mexicana de ASF Internacional presentó al Archivo General de la Nación de México (AGN) el proyecto sobre la descripción de los expedientes de la Dirección Federal de Investigaciones Políticas y Sociales de la Secretaría de Gobernación.

Conviene señalar que este proyecto se centraba en un periodo muy amplio que se extendía desde 1920 hasta 1985. Se trataba de un cuerpo documental compacto conservado en 3 052 cajas con aproximadamente 152 600 expedientes.

En un estudio institucional previo que realizamos sobre esa Dirección, encontramos en dichos expedientes reportes de distintas personas asesinadas, plagiadas, acusadas de estafas, fraudes y contrabando; o bien personas que se dedicaban al comercio de drogas. Además de informes relativos a juegos prohibidos, a censuras a distintos posicionamientos políticos y solicitudes de permisos a la Secretaría de Gobernación para efectuar sorteos y rifas, entre otros. También se ubicaron expedientes del personal de las distintas dependencias; de elecciones de los poderes locales en distintos estados y municipios; antecedentes y filiación de diputados, senadores y gobernadores, e información de distintos partidos políticos. Igualmente, se identificaron documentos sobre la prohibición de la circulación de ciertos periódicos; órdenes de aprehensión a sacerdotes católicos por tener actividades en contra del gobierno; investigación de los antecedentes de ciertas personas, así como su traslado a diferentes cárceles. Sobre religión encontramos una amplia gama de información: hay informes sobre sacerdotes evangélicos que solicitaban permisos para ejercer su ministerio; noticias sobre diferentes templos entregados al clero; resoluciones sobre religiosos a los que se les impedía la entrada al país, así como de aquellos que emigraron a los Estados Unidos o de quienes recibieron permiso para entrar al territorio mexicano. En suma, hay reportes sobre sacerdotes que residían en distintos estados; sobre los conflictos entre el clero católico y el gobierno con motivo de la ley de cultos en el contexto de la guerra cristera, etcétera.

También existe información sobre extranjeros: autorizaciones aprobadas o denegadas para entrar al país; informes sobre personas que residen

en el país de manera ilegal o han sido expulsadas por violar las leyes de migración, así como sobre aquellos extranjeros no deseables por su conducta y costumbres. Del mismo modo, existen informes sobre agitadores sociales; sobre procomunistas, sobre asuntos sindicales y, desde luego, sobre los movimientos estudiantiles de 1968 y 1972. La mayor parte de la información es de los siguientes estados: Durango, Michoacán, San Luis Potosí, Chihuahua, Tamaulipas, Veracruz, Guanajuato, Hidalgo, Puebla y el Distrito Federal, ahora Ciudad de México.

El contenido del acervo es amplio y nos ayuda a entender un capítulo de la historia del control y del espionaje oficial hacia los diversos grupos sociales y hacia ciudadanos específicos en particular.

Volviendo al proyecto de ASF Internacional México, el núcleo de éste consistía en elaborar un inventario detallado de los 152 600 expedientes para subirlo al Censo de archivos siguiendo las bases propuestas por ASF Internacional y, luego, a partir del control archivístico, digitalizarlo y ponerlo en línea, con el fin de dar acceso libre y amplio a la información, creando un primer conjunto de documentos que pudieran sustentar un Centro de memoria y verdad.

En el fondo, la aportación de ASF Internacional en este tipo de proyectos es la aplicación de la metodología archivística para la organización, conservación y acceso expedito de la información, siguiendo el espíritu de los documentos emitidos por la oficina del Alto Comisionado de la Organización de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos que enfatiza la importancia de la preservación de los archivos para su acceso, sobre todo, enfocados a la recuperación de la memoria y la verdad.

Desgraciadamente, este proyecto no pudo realizarse debido a los intereses de quienes han creído que ese fondo es de su propiedad y exclusiva consulta, provocando la desinformación en algunos periodistas que se dejaron llevar por ese ambiente adverso creado *ex profeso* para no difundir dicho acervo.

A este escenario debemos añadir otro ingrediente que ha generado una confusión sobre la forma de concebir y abordar este acervo documental.

Me refiero al grupo de expedientes y tarjetas de control provenientes del Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) que fueron trasladados al AGN en febrero del 2002 para dar cumplimiento al decreto presidencial del 27 de noviembre del 2001 firmado por Vicente Fox. Ese decreto disponía diversas medidas para la procuración de justicia por los delitos cometidos contra personas vinculadas con movimientos sociales y políticos del pasado. Como ese acervo llegó en calidad de documentación activa, se produjo la gran paradoja de tener en un archivo histórico, que por vocación natural es un recinto abierto a la investigación, una documentación administrativa para ser utilizada exclusivamente en los procesos judiciales promovidos por la fiscalía especializada que había sido constituida para tales fines. La restricción de acceso a estos documentos se extendió a los de la Dirección Federal de Investigaciones Políticas y Sociales dándoles la misma categoría, siendo que éstos últimos ya eran considerados documentos históricos desde 1998 y que estaban completamente abiertos a los investigadores. De hecho, de este acervo se han publicado diversos trabajos e investigaciones como la obra clásica de Sergio Aguayo *Los archivos de la violencia*.[3] A partir del 2012, esta información fue clasificada como “histórica confidencial”, entrando en el rango de la Ley Federal de Archivos, con el argumento de que contenían datos personales.

En lo que sigue, me referiré a esta postura reduccionista en la interpretación de las normas mencionadas, en particular a la iniciativa de la Ley General de Archivos.[4] Siempre he sostenido que parte de los problemas que tenemos en materia de legislación es el desfase entre la redacción y la publicación de las leyes que tratan temas afines. Existe una falta de armonización legislativa y, por esa razón, podemos encontrar artículos

3 Sergio Aguayo Quezada, *Los archivos de la violencia* (Grijalbo: México, 1998).

4 En el marco del Segundo encuentro internacional Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento, se solicitó una revisión y comentario sobre el entonces proyecto de Ley Federal de Archivos. Las reformas a la Ley fueron autorizadas el 19 de enero de 2018 y publicadas en el Diario Oficial de la Federación el 15 de junio de 2018. Véase diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFA_150618.pdf y http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5526593&fecha=15/06/2018. [N. de las e.]

confrontados o de los cuales necesitamos hacer interpretaciones para saber qué se quiso decir o cómo se debe actuar.

Por ello, desde la perspectiva de los desbordes y límites propuestos para la discusión, cabe preguntarnos, ¿en qué términos viene el borrador actual de la iniciativa de la Ley General de Archivos?

Lo primero que diría es que en el contexto global de la iniciativa, existe una gran divergencia entre la postura oficial y los partidos de oposición y las agrupaciones de la sociedad en cuanto a que el planteamiento político de la iniciativa parecería privilegiar la centralización y el control de la información por parte de la Secretaría de Gobernación, al darle la presidencia del Consejo Nacional de Archivos (que debería ser cuerpo colegiado y técnico del Sistema Nacional de Archivos), la presidencia de la Junta de Gobierno del AGN y la facultad de nombrar al director de esa institución.

Otro punto de controversia es el relacionado con el acceso a los documentos históricos. En este caso, prevalece la postura oficial de restringir la consulta de esos documentos cuando haya datos personales, acogiéndose a lo establecido por los artículos 26, 27, 28, 29 y 30 de la Ley Federal de Archivos, los cuales establecen las condiciones de acceso a los documentos históricos que contienen datos personales. El problema radica en que el espíritu de esta Ley Federal era reglamentar y, en alguna medida, armonizar una ley que se publicó diez años después de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental que había dejado pendiente este tema. En este sentido, la intención (el espíritu) de la Ley Federal de Archivos era abrir la consulta a este tipo de documentos apelando a la prevalencia del interés público sobre la invasión de la privacidad.

En lo relacionado con los derechos humanos, la iniciativa de ley no precisa la definición de *patrimonio documental* y menos su relación con los términos *memoria histórica* y *memoria y verdad*. Se trata de una categoría muy amplia que puede abarcar todo vestigio que alimente la identidad de un pueblo. O entenderlo como la herencia que legamos unas generaciones a otras. En este sentido, los términos *archivos* y *memoria*

tienen correspondencia porque en ellos se conserva ese patrimonio que mantiene viva a la sociedad por el recuerdo de los que somos, en aquello de lo que fuimos. Sin embargo, el concepto *patrimonio documental* relacionado con la *memoria histórica*, no debe confundirse con la *memoria y verdad*; son términos con diferentes sentidos semánticos, pero que, al mismo tiempo, se complementan. Uno está enfocado a la investigación científica y el otro a reivindicar los derechos humanos buscando la verdad judicial y la no judicial, combatiendo la impunidad y exigiendo el resarcimiento del daño como lo estableció el *Seminario de experiencias en materia de archivos como medio de garantizar el derecho a la verdad* promovido por la Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos.[5] Por ello es importante conservar la información de los regímenes represivos. Esta distinción hace falta en la iniciativa de ley. Al final de cuentas, los documentos relacionados con la memoria y verdad formarán parte, sin duda, del patrimonio documental, pero es necesario diferenciarla por el uso que se hace de ella.

En este orden de ideas, en la iniciativa de la Ley, se logró incluir algunos artículos que blindaran los documentos relacionados con las violaciones de los derechos humanos, en consonancia con los *Principios básicos sobre el papel de los archiveros en la defensa de los derechos humanos* propuestos por el ICA en los que se propone promover en las legislaciones la organización y la conservación de los documentos relacionados con estos temas.[6] Aunque también habría que decir que, si bien se logró una redacción en la que se obliga al Estado a organizar y a conservar ese tipo de documentos, los artículos en referencia se quedaron cortos en lo relativo al acceso; faltó mayor énfasis sobre esta acción, ya que hay artículos que, a su vez, abren la posibilidad de una interpretación de carácter restrictivo en la consulta.

5 “Informe de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre el seminario de experiencias en materia de archivos como medio de garantizar el derecho a la verdad” (A/HRC/17/21). (2011), 4-48.

6 “Principios básicos sobre el papel de los archiveros en la defensa de los derechos humanos” (París: Consejo Internacional de Archivos, 2014).

Por ejemplo, el artículo 6 de la iniciativa señala que “el Estado mexicano deberá garantizar la organización y conservación y preservación de los archivos con el objeto de respetar el derecho a la verdad…”. Y el artículo 11, último párrafo, establece que “los sujetos obligados deberán conservar y preservar los archivos relativos a violaciones graves de derechos humanos”. Se hace hincapié sobre la conservación olvidando el acceso, por lo menos de las víctimas.

El artículo 115 establece los delitos contra los archivos. El texto del último párrafo de dicho artículo dice: “Será sancionado con pena de tres a diez años de prisión y multa de tres mil hasta el valor del daño causado, a la persona que destruya documentos relacionados con violaciones graves a derechos humanos, alojados en algún archivo, que así hayan sido declarados previamente por autoridad competente”.

A propósito de las sanciones, el mismo artículo 115 hace la única mención sobre el uso de la información sin aludir expresamente a la ley de derechos de autor, ni a las reglas internacionales que hoy en día se establecen sobre este tema. Solamente se lee en el párrafo II: “será sancionado con pena de tres a diez años de prisión y multa de tres mil a cinco mil veces la unidad de medida y actualización a la persona que: Transfiera la propiedad o posesión, transporte o reproduzca, sin el permiso correspondiente un documento considerado Patrimonio Documental de la Nación”.

No obstante, estos artículos que parecerían favorables a la apertura, encontramos que el artículo 6 señala: “Toda la información contenida en los documentos de archivo producidos, obtenidos, adquiridos, transformados o en posesión de los sujetos obligados será pública y accesible a cualquier persona en los términos y condiciones que establece la legislación en materia de transparencia y acceso a la información pública y de protección de datos personales”.

La discusión, pues, está abierta y los artículos confrontados de la iniciativa siguen ahí, como candados, favoreciendo la interpretación de encriptar la información por los entes facultados para ello, como lo vemos hoy en día.

En conclusión, uno de los problemas que prevalece en esta iniciativa de ley es la falta de equilibrio entre organización, conservación y acceso. La tendencia oficial es restringir el acceso amparándose en las leyes de transparencia y en la Ley de Protección de Datos Personales. No se señalan límites y condiciones suficientemente claros para acceder sin problemas a la información de carácter histórico ni a la información relacionada con la violación de los derechos humanos. La sombra de los *archivos históricos confidenciales* aparecidos en la Ley Federal de Archivos sigue presente como un término que promueve la opacidad en contra de la accesibilidad. La organización y la conservación de los documentos, finalmente, se hace con el fin de dar acceso a los mismos, de otra manera no tendría sentido acumular documentos reprimidos y silenciados para fomentar el olvido y, en términos de rendición de cuentas y derechos humanos, favorecer la impunidad.

Terminaría con una cita del filósofo francés Jacques Derrida tomada de su discurso leído en Londres en mayo de 1994, conocido como *Mal de Archivo*, en donde señalaba que "la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. *Al contrario,* las infracciones de la democracia se miden por lo que una obra [...] notable por tantos motivos llama *Archivos prohibidos*".[7]

7 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997), 12.

DERECHOS DE AUTOR DE LOS ARCHIVOS DOCUMENTALES

ANGELINA CUÉ

Nosotros proponemos el archivo como obra. El archivo como activismo. El archivo como acto inequívoco de defensa personal contra la indiferencia, la "invisibilización", la censura o cualquier otro "borramiento" cultural causado por mala leche, ignorancia o poder.
Mónica Mayer, Pinto mi Raya[1]

1. Como primera reflexión, me permito tomar la cita de la artista visual Mónica Mayer porque, en pocas palabras, nos posiciona frente a la importancia que supone la decisión de conformar archivos que contengan obras contemporáneas susceptibles o no de desaparecer y además, porque es conveniente reflexionar sobre esta característica antes de entrar a la *ilegalidad* que pudieran presentar algunos de estos documentos *guardados* que, ante todo, preservan la historia artística y cultural de cada país.

1 Véase pintomiraya.com

2. Desde la segunda mitad del siglo XVIII surgió en España la concepción de *monumento antiguo*, que luego se convertiría en *bien cultural*. Entonces nacieron los primeros intentos de protección del patrimonio artístico e histórico, mediante la creación de archivos protectores que impedían la exportación y pérdida de objetos que eran calificados como valiosos o aquellos de autores fallecidos o manuscritos antiguos importantes, etc. Esta protección inicial establece, sobre todo, la primacía del interés público sobre el privado otorgando su propiedad al Estado.

3. Mucho antes de que existieran los archivos de arte moderno ya se catalogaban y protegían los hallazgos de ciertas obras descubiertas de forma casual al demoler casas y edificios antiguos, por ejemplo, siempre con el propósito de frenar la venta a extranjeros de obras y objetos que podrían ser importantes y significativos para la historia cultural de un país.

4. A pesar de que el objetivo que motiva la formación de archivos sea la equidad en el acceso a la información, debido y correcto, surgen muchas dudas acerca de los usos que se les pudieran dar a los materiales que los conforman; sobre si los propietarios son legítimos o no; si todos son susceptibles de reproducirse o si carecen de los permisos legales necesarios y así sucesivamente hasta que *alguien* aplique el derecho constitucional del interés público.

5. En los archivos formados por obras y materiales de arte contemporáneo es más fácil establecer la propiedad y la legitimidad de su utilización ya que generalmente pertenecen a su autor y él es quien decide si pasarán a formar parte de algún archivo museístico o institución nacional o extranjera, o si permanecerán dentro de su esfera familiar.

6. Uno de los problemas más comunes surge cuando el autor muere y no establece su última voluntad respecto al destino de su obra o archivo. Entre otras complicaciones, por ejemplo, cuando su producción o conformación ha sido comisionada por alguna persona física o moral, cuando la obra permanece inédita, cuando ha sido destruida total o parcialmente (en tanto obra conceptual o efímera), cuando el archivo contiene o se conforma a través de la participación de otros autores y así, hasta el infinito.

7. Para intentar resolver las dudas respecto a la ilegalidad o no en materia de derechos de autor sobre los archivos que suelen contener materiales diversos, incluso obras artísticas, propongo las siguientes reflexiones.

8. ¿Quién es el titular de los derechos de un archivo? Inicialmente y si no existe documento en contrario, *el autor* de los materiales que conforman un archivo es el legítimo titular de los derechos patrimoniales de autor sobre las obras de su autoría. Sin embargo, ese mismo autor puede poseer obras y materiales de otros autores o titulares de derechos sobre los cuales tendrá el derecho de posesión, pero no el de utilización, distribución, puesta a disposición, divulgación, transformación, entre otros.

9. El autor puede, *mediante documento escrito*, transferir sus derechos a herederos, museos, gobiernos, instituciones, etc., pero sólo puede hacerlo con los materiales, objetos y obras que legítimamente le pertenecen.

10. *Los derechos de quien compra obra son limitados*. Un comprador adquiere, mediante compra-venta, la posesión de un objeto material en el que se plasma la obra y por supuesto puede exhibirla, venderla o donarla, sin embargo, no cuenta con el derecho de reproducirla o utilizarla comercialmente en forma alguna. Inclusive pueden existir limitaciones establecidas por el autor en el momento de vender o donar dicha obra.

11. *Las autorías compartidas* no tienen más resolución que celebrar un acuerdo entre todos los coautores, lo cual resulta extremadamente difícil en la práctica. La decisión se atendrá a lo que la mayoría de los coautores establezca.

12. Es ética toda cesión de derechos que se realice en beneficio de la conservación de materiales y obras mediante la constitución de un archivo que los preservará; pero será legal únicamente en la medida en que se cuente con todos los documentos jurídicos que avalen dicha cesión así como las utilizaciones permitidas.

13. Los intereses de algunas personas físicas y morales no están lo suficientemente claros al momento de querer adquirir un archivo determi-

nado. Es importante formular un planteamiento correcto y legal desde el inicio de su adquisición mediante la celebración de los contratos específicos, que operen en congruencia con la legislación correspondiente. Lo que resultará, finalmente, en una obtención clara y apegada a derecho. Pero esto es un sueño difícil de alcanzar.

14. En este momento existen diversas alternativas que complementan las legislaciones en materia de derechos de autor y que contribuyen a una mejor negociación cuando se presenta la oferta y la demanda de un archivo. Esencialmente se debe tener en consideración: la ley de la materia vigente de los países involucrados en la adquisición, la autoría y la producción del archivo correspondiente; los diversos documentos preparados por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (trabajados en varios talleres sobre la formación y preservación de archivos y los derechos de autor relativos que procuran avanzar en la legalización de su uso); la Ley de Ciencia y Tecnología, en lo que se refiere a repositorios y, en su caso, la Ley Federal de Archivos.[2]

15. Por todo lo anterior, un archivo podría ser considerado ilegal debido a múltiples razones, sin embargo los temas que se presentan con mayor frecuencia son: la reproducción y otros usos no autorizados de los contenidos; la cesión o transmisión ilícita a una persona física o moral; los conflictos de intereses entre herederos; el respeto exigido a los asuntos personales y privados que pueda contener el archivo o la invasión a derechos de terceros.

16. Para terminar, es necesario señalar la colisión de derechos que se produce entre el derecho público al acceso a la cultura que otorga nuestra Constitución a todo ciudadano, el derecho privado que detenta un particular en posesión de un archivo y el derecho que corresponde al creador de los materiales artísticos del mismo.

2 La Ley Federal de Archivos tuvo su última reforma el 19 de enero de 2018 y fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 15 de junio de 2018. Para revisar algunas discusiones sobre los cambios formulados se puede revisar el texto de Ramón Aguilera en este mismo volúmen. [N. de las e.]

Con la llegada de la era digital, las instituciones de los países en desarrollo se enfrentan a enormes desafíos al tratar de gestionar y distribuir los contenidos del patrimonio cultural archivado sin que se pierdan las referencias a su procedencia, paternidad, autenticidad, legalidad o ilegalidad y sus posibles derechos de utilización.

DE LOS AFECTOS Y LOS VACÍOS

ANTONIO JUÁREZ

ATISBO A LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Al reflexionar sobre la fotografía es difícil deslindarla de su carácter documental, así como de su lugar de aparición, pie de foto, material textual o visual complementario, etcétera. Estas relaciones y otros aspectos inherentes hacen de ésta un documento de carácter polisémico, sujeto a muchas interpretaciones, a veces, tantas como lectores, por lo que su "interpretación" correcta en un entorno documental plantea muchas dificultades.

En el momento de su creación, la fotografía se carga de subjetividad; ninguna imagen es neutra; el fotógrafo mira a través del visor de una cámara (condicionante técnico) y proyecta su intencionalidad, su modo de ver (condicionante individual) sobre lo fotografiado. Si se trata de fotografía de prensa habrá que tener en cuenta, incluso, la ideología del periódico (condicionante editorial).

En el contexto de las nuevas maneras de producir, difundir y leer las imágenes fotográficas, es cada vez más difícil establecer fronteras precisas

entre los géneros, las técnicas, las interpretaciones, las intenciones o las lecturas de la fotografía. Cuando hablamos de trabajo documental, ¿de qué fotografías estamos dejando de hablar?, ¿una imagen por el hecho de ser construida pierde su carácter de documento?, ¿cómo podríamos establecer las características básicas que definan la fotografía documental?

Si bien toda fotografía es siempre en última instancia documental, incluso las creaciones artísticas y aquellas que son manipuladas —puesto que siempre están refiriendo a algo o a alguien—, el concepto *fotografía documental* se refiere a un género en particular con sus propias reglas de realización. En un sentido estricto, se considera fotografía documental la que constituye evidencia en relación a la realidad. Sucede que muchas veces, cuando un fotógrafo documental logra realizar imágenes que también poseen cualidades estéticas, los críticos se ven tentados casi sin excepciones a expresar que su obra supera lo "meramente documental", como si lo documental careciera de importancia y fuese algo sencillo.

Al respecto de la fotografía de arte acción el artista Víctor Muñoz explica que: "El principio elemental por el cual el arte acción y el performance requieren del registro documental radica en el carácter efímero de su naturaleza. Forman parte de las artes no objetuales y éstas particularmente son cuando suceden. Por ello, el registro (en fotografía y en video) permite constatar su existencia y transmitir información y conocimiento de lo acontecido".[1] En particular, desde su perspectiva como artista a quien he documentado por más de diez años, Muñoz puntualiza que mi trabajo fotográfico "transita rápidamente del estricto plano del registro al de una mirada compenetrada en estas artes transgresoras de los modelos correctos del tejido artístico. Confirmando la posición intermedia de su mirada objetivada sobre las artes de acción entre el registro documental y la fotografía de autor".[2]

1 Víctor Muñoz, "Fisuras. Arte acción y la fotografía de Antonio Juárez Caudillo" en Antonio Juárez, *f.isura documentación de performance y arte acción. 1998-2012* (México: FONCA-CONACULTA, 2012), 8.

2 Víctor Muñoz, *f.isura* (México: Casa de la Primera Imprenta, 2012).

Documentar es interpretar y comunicar, documentar es ser capaz de percibir y transmitir, documentar es reflexionar y compartir, aclarar preguntándose, cuestionar afirmando, negar mostrando, apoyar escondiendo, combatir desplegando, entender confrontando.

DE OBSERVADOR A DOCUMENTALISTA

En noviembre de 1998 me hice una pregunta que hoy día me parece fascinante y muchas veces sigo sin responder: ¿Qué estoy haciendo aquí? Una de mis respuestas surgió en medio de la organización, ejecución y producción de una muestra importantísima de performance en México, donde sucedió el acto primigenio de lo que a la postre Víctor Muñoz llamó *fisura*. Mis días de espectador habían concluido y ahora éramos sólo los artistas y yo, sus acciones y mi cámara, su producción y mis rollos fotográficos. Los días transcurrieron y el único sentido era mi compromiso por hacer una documentación decorosa y funcional, pero a la pregunta ¿qué estoy haciendo? se sumaron las de ¿lo estaré haciendo bien? y ¿les gustará mi trabajo?

Ese mismo año me volví el fotógrafo oficial de la VII Muestra Internacional de Performance realizada en Ex Teresa. Fueron dos semanas de fotografiar estilos diferentes, formas y fondos contrastantes, movimiento, lentitud y luces por doquier. Tengo que admitir que la pasé mal, muy mal. Cuando fui espectador en muestras anteriores mi ánimo era el del esteta aprendiz de performance intentando comprender las piezas, desglosarlas, y sobretodo *sentirlas*. Sí sentirlas, cuando tienes veintitantos años crees que lo más importante es sentir. Al convertirme en el fotógrafo oficial de la muestra, cambié el sentir por miedo y angustia. La ansiedad se tradujo en una técnica nerviosa.

Transcurrió la muestra, el material fue procesado y entregado. Toda la angustia que me mantuvo mal emocionalmente por algunas semanas fue compensada; claro, ¡a quién, si no a mí, se le ocurría usar tres cámaras! Una con película blanco y negro, otra con película negativa de color y una más con transparencia. Eso afecta a cualquiera. La respuesta de Ex Teresa fue maravillosa, tan maravillosa que me invitaron a colaborar

para el espacio por algunos meses, meses que se convirtieron en casi tres años.

Documenté todo para Ex Teresa: inauguraciones, presentaciones, instalaciones, fiestas, y por supuesto, la VIII Muestra Internacional de Performance. Para ese entonces ya me sentía digno como fotógrafo oficial del espacio, una encomienda que alguna vez realizaron Martín Vargas y Mónica Naranjo, cuyo trabajo se puede consultar en el Centro de Documentación de esta institución.

En el año 2000, en vísperas del Segundo Festival Internacional de Arte Sonoro, durante la gestión de Guillermo Santamarina, Lorena Gómez, quien estaba a cargo del Centro de Documentación de Ex Teresa, me extendió mi primer contrato como fotógrafo. Era un contrato legal, lleno de tecnicismos, que estipulaba los honorarios, el periodo de trabajo y la cantidad de rollos fotográficos que me proporcionarían.

Era un contrato que, entonces, me pareció de confianza y camaradería. Ahora, analizándolo cautelosamente, me parece una afrenta, no por lo vago de los términos, sino por lo vulnerable de mi situación legal y la poca seriedad del trabajo, lo que era grave para ambas partes. Vulnerabilidad que se vio refleja cuando me percaté que todos los derechos patrimoniales pertenecerían a Ex Teresa. Pero ¿quién pensaba entonces en los derechos futuros o la protección de la obra? Sólo se trataba de tener un documento fotográfico como soporte de lo sucedido en el espacio, nadie (mucho menos yo) pensó nunca en las implicaciones legales.

El contrato tiene muchas omisiones y vacíos, pero lo que después me causó preocupación fue que nunca se mencionan mis derechos como fotógrafo, sólo se lee al final lo siguiente: “El centro cultural” otorgará los créditos para “El profesionista” en caso de que las imágenes de fotografías aparezcan en algún impreso. Para octubre de ese mismo año, salí con más pena que gloria del recinto.

¿Y entonces qué pasa con lo que documenté y para lo cual no firmé contrato? ¿Qué pasa con todo lo que se ha extraviado? Hay fotografías que salieron de las instituciones y no hubo registro alguno de su existencia

en los archivos. Aquí hay un problema delicado que muestra la coyuntura de vicios y carencias institucionales. Hay obra que hice, se sustrajo y no sabemos en dónde terminó.

En una ocasión, durante un vuelo, al tomar la revista de la línea aérea encontré un artículo sobre arte contemporáneo. Las imágenes eran de mi autoría. Por supuesto, no había créditos. Fue un golpe duro. La falta de interés de Ex Teresa, en este caso en particular, ocasionó que hubiera una fuga de imágenes que probablemente no regresaron. Por fortuna, actualmente es difícil que esto vuelva a suceder pues el Centro de Documentación ha evolucionado por completo y hay un protocolo especial para el control del inventario.

A partir de estas experiencias, al realizar exposiciones de mi proyecto *f.isura*, mi preocupación más profunda fueron los créditos de cada artista. La ficha técnica es medular: nombre del artista, nombre del festival, nombre del espacio, año, título de la pieza. Mi trabajo está en función de ellos, tengo claro que soy un medio y en ese sentido la parte documental funciona simplemente: la fotografía es el documento de una obra de arte efímero.

El uso de las imágenes es una interrogante crucial de mi trabajo. Considero meticulosamente dónde se publicarán, si serán parte de una investigación universitaria o de alguna nota periodística. Incluso me cuestiono el uso que los propios artistas dan a las fotografías.

Cuando documento festivales por contrato, en México o fuera del país, se hace explícita la entrega de materiales a los artistas. El uso que ellos dan al material es en ocasiones fácil de localizar debido al contacto personal que tengo con algunos de ellos. Sin embargo, hay casos en los que ni siquiera conozco a los artistas y me queda la duda de si mis materiales serán publicados o si se reconocerá mi autoría. No tengo certeza sobre el destino de gran parte del material. Por otro lado, existen ejemplos excepcionales de colaboración con muchos artistas que dan los créditos pertinentes en toda clase de publicaciones. Así mi obra se convierte en su documentación más recurrente y en el mejor de los casos me vuelvo su fotógrafo permanente.

¿Cómo realizar un acuerdo en ambos casos? Cuando pierdo contacto con la documentación puedo llegar a acuerdos de palabra con los artistas, confiando en que mis fotografías serán publicadas con los créditos, pero es una ruleta y el riesgo está ahí. Sé que hay un sinnúmero de imágenes de mi autoría publicadas sin créditos en varios lugares del mundo. ¿Cómo controlarlo? La inmediatez de los medios hace que una foto se replique en segundos sin el valor agregado para quien la hace. Me preocupa la ligereza de los involucrados (artistas, instituciones) en no firmar acuerdos o simplemente hacer contratos de palabra.

En los últimos años, sobre todo entre los artistas más jóvenes, he comenzado a notar que la excesiva preocupación por el registro en video o fotografía de su obra ha llegado a casos extremos como el que me contó un artista querido: una de las artistas participantes en un festival que él organizaba le recomendó que me cobrara por documentar el evento. La justificación era que yo tenía el privilegio de documentar —para fines propios— la obra que ellos iban a hacer. ¿Cómo se puede llegar a un acuerdo con este razonamiento? Es atemorizante que los jóvenes artistas se preocupen más por el cómo se verán y dónde publicarán, que por los derechos de las imágenes compartidas. Los acuerdos de palabra son nulos o ni siquiera les importan sus derechos de autor. Para casos como éstos he tomado precauciones al respecto, firmo cartas de colaboración muy sencillas, donde ambos nos comprometemos a usar las imágenes para nuestros intereses respetando siempre los créditos y menciones pertinentes, basados en la confianza y ajustados a los deseos mutuos.

Actualmente, aun cuando cuento con un archivo de más de veinte mil imágenes sobre performance y arte acción, sólo he firmado un total de cinco contratos de trabajo y colaboración. Casi cumplo veinte años de trabajo y aún los vacíos son grandes, nadie tiene claro el tema de los derechos patrimoniales y morales y el abuso persiste. El vacío jurídico para el arte efímero se vuelve desconcertante.

COLABORADORES

RICARDO NAVA
México

Es doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana y profesor de tiempo completo en esta misma universidad. Entre algunas de sus publicaciones más recientes se encuentran el libro *Deconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza* (México: Universidad Iberoamericana, 2015) y los artículos “Historia, escritura y acontecimiento”, en *Historia y Grafía* (enero-junio, 2016), “Deconstruir el acontecimiento: Cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura”, en *Historia y Grafía* (julio-diciembre, 2013) y “El mal de archivo en la escritura de la historia” *Historia y Grafía* (enero-junio, 2012). Su línea de investigación principal es la teoría de la historia.

DIANA TAYLOR
Estados Unidos

Es profesora del Departamento de Estudios de Performance y del Departamento de Español y Portugués de la New

York University, institución que en 2008 le confirió el título de University Professor como reconocimiento a sus vastas contribuciones interdisciplinarias. Además, es la presidente de la Modern Language Association (MLA) y directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Ha escrito múltiples libros sobre performance, incluyendo varios en español como *El archivo y el repertorio* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015), *Performance* (Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012) y *Acciones de memoria: performance, historia y trauma* (Perú: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012). Coeditó, junto con Marcela A. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

INTERFERENCE ARCHIVE
Estados Unidos

Es un archivo de materiales efímeros producidos por diversos movimientos sociales gestionado colectivamente por voluntarios. Su trabajo se manifiesta más allá de sus colecciones de estanterías abiertas e incluye publicaciones y programas públicos, dirigidos a dar vida a las historias de la gente que se organiza en busca de transformaciones sociales y a fomentar el involucramiento crítico y creativo con la riquísima historia de los movimientos sociales. Su trabajo y sustento económico, así como el desarrollo de las colecciones, tiene como base la comunidad que confía en lo que hacen.

DANIELA LUCENA
Argentina

Es socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se especializa en el estudio de los vínculos entre arte y transformación social. Dicta clases de grado y de posgrado en distintas universidades y ha publicado sus trabajos en revistas científicas y

de divulgación. Es autora del libro *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Buenos Aires: Biblos, 2015) y coautora de *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (La Plata: EDULP, 2016). Se desempeña, además, como evaluadora de la Fundación PH15 para las Artes.

JAVIERA MANZI
Chile

Es socióloga por la Universidad de Chile, investigadora y archivera independiente. Escribió junto a Nicole Cristi el libro *Resistencia gráfica a la dictadura en Chile. APJ y Tallersol* (Santiago de Chile: LOM, 2016). Actualmente forma parte del Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil, espacio de investigación y constitución archivística vinculado al Archivo FECH, con quienes ha curado exposiciones en La Habana y Valencia. Participa en la coordinación del nodo archivo de la Red Conceptualismos del Sur y es militante del Centro Social y Librería Proyección.

AIMAR ARRIOLA
País Vasco

Es curador, editor e investigador. Nacido vasco, vive y trabaja entre España y Londres, donde ultima su doctorado en el Departamento de Culturas Visuales de Goldsmiths, University of London. Junto a Nancy Garín y Linda Valdés forma el colectivo Equipo re, con quienes desarrolla el proyecto Anarchivo sida, sobre la producción cultural en torno al VIH/sida en el sur de Europa y América Latina. Ha sido nombrado editor en jefe de *The Against Nature Journal*, un nuevo proyecto de Council (París), sobre el concepto legal *contra natura*, proyecto que fue presentado en 2017 en la Bienal Contour (Malinas, Bélgica) y en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

MARVIN J. TAYLOR
Estados Unidos

Es el director de la Fales Library and Special Collections de la New York University (NYU) desde 1993. Estudió la licenciatura en Literatura Comparada y la maestría en Bibliotecología, ambas en la Indiana University. También es maestro en Inglés por NYU. En 1994 estableció la Downtown Collection de la Fales Library. Es la única colección en su tipo ubicada en una universidad de prestigio y contiene obras de artistas y escritores entre los que se encuentran Kathy Acker, Lynne Tillman, David Wojnarowicz, Dennis Cooper, Richard Foreman y Gary Indiana, entre muchos otros. Es editor de *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984* (Princeton University Press, 2006) y cocurador de "The Downtown Show: The New York Art Scene, 1974-1984" (Grey Gallery and Fales Library, 2006). En 2004 inició la Marion Nestle Food Studies Collection. Coeditó con Clark Wolf *101 Classic Cookbooks, 501 Classic Recipes* (New York: Rizzoli).

DEBORAH CULLEN
Estados Unidos

Es directora y curadora en jefe de la Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery de Columbia University. Dirigió la expansión de la galería al nuevo Lenfest Center for the Arts y en 2017 estableció la trienal Uptown. Trabajó durante más de quince años en El Museo del Barrio curando proyectos como *Retro/Active: The Work of Rafael Ferrer* (2010), *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis* (2009) y *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (2008). Fue cocuradora de las primeras cuatro bienales de arte contemporáneo de El Museo, *The S-Files*. También ha curado exposiciones en Egipto, Eslovenia y Puerto Rico. Es especialista en arte moderno y contemporáneo afroamericano, caribeño y latino y actualmente prepara para la Smithsonian Institution una exposición itinerante sobre el impresor jamaiquino-americano Robert Blackburn.

ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO
México

Es licenciado en Historia del arte por la Universidad Iberoamericana y maestro en Museografía y diseño de exposiciones por la Universidad Complutense de Madrid. Fundador y director general de Taller de Museografía tdm+, un espacio de diseño experimental de espacios narrativos que ofrezcan al visitante experiencias significativas de construcción de conocimiento. A lo largo de su trayectoria profesional ha desarrollado el proyecto museográfico de más de 70 exposiciones y 6 museos en México y el extranjero. Ha sido distinguido con el premio INAH Miguel Covarrubias en cinco ocasiones.

VOLUSPA JARPA
Chile

Es artista. Desde 1994 su trabajo se centra en problematizar la representación de la historia oficial de Chile y Latinoamérica. Su obra, *La biblioteca de la no historia*, donde trabaja con los archivos desclasificados por los organismos de inteligencia de EUA sobre Chile y posteriormente sobre América Latina, ha sido presentada en el Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (2015), en el Institut supérieur des arts de Toulouse (2013) y en el Kunstmuseum, Berna (2011). La exposición individual *En nuestra pequeña región de por acá* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016) sintetiza su investigación sobre América Latina a través de archivos desclasificados y judiciales que involucran a 14 países. Ha participado en distintas bienales entre las que destacan la XXXI Bienal de São Paulo (2014), la VIII Bienal do Mercosul (2011) y la XII Bienal de Estambul (2011).

PAZ SASTRE
España

Es profesora-investigadora titular del Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha sido miembro del Laboratorio del Procomún México y forma parte del grupo de investigación independiente Icono14. Desde los estudios visuales investiga los cruces entre arte, ciencia, tecnología y sociedad. Ha colaborado en proyectos dedicados a diversos archivos como el acervo del pueblo huichol, el acervo de Ana Victoria Jiménez, el repositorio del Laboratorio del Procomún México, la Campechana Mental y el proyecto *Dominios, públicos y acceso.*

RAMÓN AGUILERA
México

Es licenciado en Historia. Cuenta una especialidad en paleografía, diplomática y archivística. Tiene una maestría en Historia de México y otra, en Transparencia, acceso a la información y gestión documental. Es candidato a doctor en Historia con especialidad en archivística. Ha trabajado como asesor y formador en materia de archivos en el ámbito federal, estatal y municipal durante 40 años. Ha escrito ocho libros al respecto, algunos en coautoría. Actualmente es director general de la Escuela Mexicana de Archivos y vicepresidente de Archiveros sin Fronteras Internacional.

ANGELINA CUÉ
México

Es doctora en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido subdirectora general del INDAUTOR, fundadora y Directora de la Agencia Nacional ISBN, abogada general de la SOGEM, asesora jurídica del CONAFE, coordinadora furídica de la ANDI, de la SOMAAP y de la SOMEC y asesora jurídica en el INEA, el ILCE, el Fondo de Cultura Económica y la CONALITEG, entre otros. Se desempeña también como maestra y ponente en diversos foros sobre el derecho de autor.

ANTONIO JUÁREZ
México

Es licenciado en comunicación y periodismo por la UNAM. Ha participado en cursos y talleres de fotografía en el Centro de la Imagen, la UNAM y otros espacios especializados. Se inició como fotógrafo documental de performance en 1998 en la VII Muestra Internacional de Performance, trabajo que ha desarrollado de manera ininterrumpida hasta la actualidad. Es coautor de *F.isura. Documentación fotográfica de performance y arte acción* (México: FONCA, 2012).

SOFÍA CARRILLO HERRERÍAS
México

Es licenciada en Arte y especialista en Gestión Cultural y Políticas Culturales, y maestra en Historia del Arte en el área de Curaduría por la UNAM. Actualmente está dedicada al análisis de las prácticas de archivo y arte contemporáneo, especialmente en el ámbito de los no objetualismos, el arte conceptual y las estrategias de archivo y registro en propuestas de comunidad específica. Ha trabajado en el ámbito de la curaduría, la gestión y la investigación tanto de manera independiente como en instituciones como el Museo de Arte Moderno, el Museo Archivo de la Fotografía, el Museo de Antioquia y Ex Teresa Arte Actual. En esta última, potenció las discusiones y prácticas en torno al archivo desarrollando estrategias de crecimiento y visibilidad desde el ámbito curatorial, académico y administrativo.

SOL HENARO
México

Curadora de Acervo Documental y es responsable del Centro de Documentación Arkheia de Museo Universitario Arte Contemporáneo. Fue curadora del Acervo Artístico en esa misma institución (2011-2015) así como directora fundadora del proyecto Celda Contemporánea (2004-2006) y cocuradora del MUCA Roma (2000-2003). Ha curado decenas de exposiciones entre las que destaca *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* (Museo de Arte Moderno, 2010). Es autora del libro *Melquiades Herrera* (México: Alias, 2015). Su interés por el cuestionamiento de la construcción del relato historiográfico la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística, interés que encontró eco y complicidad en la Red Conceptualismos del Sur, de la que forma parte desde el 2010.

Catalina Aguilar
César González
Julieta Sánchez
Biblioteca

Programas públicos

Mónica Amieva
Subdirectora

Beatriz Servín
Miriam Barron
Programa pedagógico

Isabella Contreras
Campus expandido

Natalia Millán
Vinculación comunidad artística

Adán Gonzalez
Adrián Martínez
Mediación audiovisual y digital

Aide Vidal
Mediación presencial

Exposiciones

Joel Aguilar
Subdirector

Adalberto Charvel
Cecilia Pardo
Diseño museográfico

Salvador Ávila Velazquillo
Informática y Medios Audiovisuales

Conservación y registro
Julia Molinar
Subdirectora

Elizabeth Herrera
Mariana Arenas
Gestión de colecciones en tránsito

Juan Cortés
Registro de obra

Claudio Hernández
Conservación

Vinculación

Gabriela Fong
Subdirectora

María Teresa de la Concha
Procuración

Josefina Granados
Alianzas estratégicas

Alexandra Peeters
Juan Carlos Rojas
Comercialización

David Montes de Oca
Amigos del MUAC

Comunicación

Carmen Ruiz
Subdirectora

Francisco Domínguez
Difusión y medios

Andrea Bernal
Eduardo Lomas

Ana Cristina Sol
Comunidades digitales

Ekaterina Álvarez
Editora jefe

Ana Xanic López
Vanessa López García

Administración
Pedro Colio Martínez
Jefe de Unidad Administrativa

EX TERESA ARTE ACTUAL

Francisco Javier Rivas Mesa
Director

Valeria Macías Rodríguez
Subdirección

Mariano Alva Castañeda
Administrador

Mirna Castro González
Servicios Educativos y Artísticos

Luz María Zavala Galindo
Difusión y Relaciones Públicas

Maribel Escobar Varillas
Documentación

Lilia Díaz Rodríguez
Asistente de Dirección

Rosario Trejo García
Asistente de Difusión y Relaciones Públicas

David Díaz Rocha
Asistente del Centro de Documentación

Talia E. Martínez Téllez
Mediación

Gerardo Sánchez Aguilera
Registro y edición del Centro de Documentación

Humberto Dijard Cervantes
Auxiliar Administrativo

Elizabeth Romero
Asistente de Administración

Mayra Chávez Otero
Recursos Materiales

Saúl Martínez García
Enlace Institucional

Ana Amelia Gatica
Archivo

Antonio Mendoza Audelo
Inventario

Carlos Padró de la Rosa
César Cortés Hernández
Jorge Palacios Valencia
Miguel Ángel Palacios
Producción

Rosa Isela Monares
Auxiliar

Sergio Mauricio Islas
Mensajería

José Olimpo Ocampo Cortes
Seguridad

AGRADECIMIENTOS

Ekaterina Álvarez, Dan Archer, Antonio Barquet, Joaquín Barriendos, Anneliis Beadnell, Gerardo Cedillo, Ana Cetto, Teresa de la Concha, Laura Cuéllar, Mauricio Cueva, Francisco Domínguez, Iván Edeza, Maribel Escobar, Gabriela Fong, Julio García Murillo, Daniela Gleizer, Josie Granados, Concepción Huerta, Fabiola Iza, Jota Izquierdo, Carmen Lombana, Valeria Macías, Julián Monroy, Michelle Parra, Alexandra Peeters, Elva Peniche, Nelly Pineda, Jorge Ringenbach, Francisco Rivas, Yohanna M. Roa, Yesenia Rodríguez, Rafael Sámano, Sandra Sandoval, Patricia Sloane, Brian Smith, Lorena Tabares, Graciela de la Torre, Noel Valentín, Ana Xanic López y Magdalena Zavala.

Especialmente al Licenciado Miguel Escobedo (+2018) por su incondicional compromiso con los acervos documentales del Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

PAC (Aimée Lavarrere de Servitje, Mariana Munguía, Clara Rodríguez), El Museo del Barrio y P.P.O.W. Gallery.

PAC











